LE MONDE LIBERTAIRE

HORS•SÉRIE

Bimestriel de la Fédération anarchiste
n°52 novembre-décembre 2013

LIBRE COMME L'ART

+

Philippines : la Mobile Anarchist School

Franck Zappa & le plastic people

Hors-série n°52 du *Monde Libertaire*
Supplément au *Monde Libertaire* hebdomadaire n° 1720
Du 8 novembre 2013 au 8 janvier 2014

M 06726-52H-F:5,00€-T:5,00DT

SOMMAIRE

#52

Édito 1

DOSSIER : LIBRE COMME L'ART

D'art-dard, quelques pistes de réflexion 4
Interview : Sole 8
Arthur Lehning - l'Anarchie, la Politique et la Culture 11
Le pochoir, c'est de la bombe ! 16
Le canular est-il un art libertaire ?..... 24
Valloton, anarchisme solitaire et peinture à l'emporte-pièce 32
Le miroir noir du surréalisme 44
Musique libre 48
Cinéma et anarchie 52

PORFOLIOS

1. Pochoirs, par Bibo 18
2. Vallotton 37

PLUS

La bibliothèque noire 55
Anarchie sans frontière : Mobile Anarchist School 56
Frank Zappa (1ère partie)..... 60

FÉDÉRATION

Les 111 groupes et liaisons de la Fédération Anarchiste 62
Abonnements 64

EDITO

Tandis qu'en cette période de grande fête de la consommation, les roms sont déboutés du droit à l'humanité jusque dans les enceintes scolaires, que leurs enfants trop blonds pour être malhonnêtes leur sont enlevés pour réinsertion dans des familles plus conformes à leur aryanisme dérogatoire, que les gamins radiophoniques cherchent la starification dans la propagande de l'agression sexiste, que la gôche se croit adroite de flatter les nationalismes larvés au prétexte de retirer l'électeur de la bouche de la droite qui se croit elle-même pas trop gauche d'aller plus loin encore pour faire de même avec les fachos bas du front National dont tous les médias s'accordent à se dire surpris de la hauteur de scores anticipés sur la base de pronostics qu'ils ont eux-même bâtis, tandis que nos paysages et nos vies sont méthodiquement détruits à coup de projets inutilement nuisibles qui n'ont de grand que l'ego obstiné des politiques en mal d'éternité qui les ont initiés, que de zélées élites s'acharnent à nous faire croire que c'est pour notre bien, que des acteurs comiques souffrant de n'être pris au sérieux s'attaquent à réécrire l'histoire pour servir leurs fantasmes d'une gloire patriotique et couronnée tout droit sortie de films de cape et d'épée – surtout d'épée – dans lesquels ils se rêvent Jeanne d'Arc, que la misère noyée de bleu sous un ciel grec est tentée de remplacer le sirtaki par un heidi heido jovial, que les va-t-en-guerre se drapent dans la laïcité la plus crassement hypocrite pour répandre la liberté sur l'orient par salves de bombes à l'uranium, tandis qu'au large des côtes de Lampedusa ou d'ailleurs, les nouveaux Mayflowers naufragent sous le poids écrasant de trop d'espoir dans l'indifférence morne de nos égocentrismes gâtés pourris, bref, tandis que ça pue la merde un peu partout, voilà que pour ce Hors Série nous n'avons rien trouvé de plus urgent et sérieux à vous parler que d'Art.

Bah oui.

Ah ! J'en vois deux qui grognent au fond... Quoi ? Ce serait donc futile ? La vraie vie du bas de la rue serait plus importante ? Plus vraie ? Des manifs à rejoindre ? Des connards inhumains à flinguer illico ? Des incendies plus urgents à éteindre ? Certes, certes... mais avec quelle lance, très cher ?

Car voyez-vous, il nous a semblé, un instant, que parler d'Art dans un monde en guerre, c'est aussi déployer le catalogue, les plans et les modes d'emploi d'un arsenal tout aussi redoutable que celui des marchands d'armes.

Que l'art subversif peut être plus pernicieux qu'un gaz sarin, par exemple quand il dézingue un BHL sur l'autel de sa suffisance dans un savoureux canular, quand il réveille le quidam de la rue d'un stencil bien senti, quand il rappelle que l'histoire n'est pas toujours glorieuse et que l'héroïsme est tout autre chose qu'une vocation à la célébrité dans un trait d'encre noire signé Tardi, quand, quand, quand...

Oui, nous avons voulu rappeler que l'Art est une arme, en ce sens aussi qu'il nous émancipe et nous rend libre.

Et surtout, que l'anarchisme a autant à puiser dans l'Art en matière de science de la vie (si tant est qu'on puisse parler de science en matière d'intuitions lumineuses) que l'art a su puiser dans l'esprit libertaire pour se révolutionner en permanence, échappant chaque fois à sa récupération et sa mercantilisation pour se renouveler différent, trouver de nouveaux moyens de subversions pour réveiller les consciences et détruire la bêtise.

Aux arts !

Pola
Groupe Bethune-Arras
Fédération Anarchiste

Dossier

LIBRE COMME L'ART

Photo et pochoir : I heart

DARE D'ART...
QUELQUES PISTES DE RÉFLEXION

« Je n'oublierai jamais la détente, l'exaltation et la fierté que me causa, une des toutes premières fois qu'enfant on me mena dans un cimetière –parmi tant de monuments funéraires déprimants et ridicules– la découverte d'une simple table de granit gravée en capitales rouges de la superbe devise : NI DIEU NI MAITRE »
André Breton, Arcane 17, 1944.

Existe t-il un art anarchiste ?

On pourrait s'amuser à lister les artistes qui se sont déclarés anarchistes, ou qui ont fréquenté des milieux libertaires : Enrico Baj, Gustave Courbet, Félix Fénéon, Maximilien Luce, Camille Pissarro, Théophile-Alexandre Steinlein, Jacques Tardi, Jules Vallès, Félix Vallotton, Maurice Vlaminck, Léo Ferré... arts visuels, musique, littérature[1], théâtre, cinéma, tous les médiums de l'art sont représentés. Une telle liste –longue sans aucun doute– n'aurait d'intérêt que dans la mesure où il s'agirait de figures, plus ou moins connues, mises en avant pour rendre l'anarchisme moins invisible. Car la tentation est grande pour les libertaires d'identifier un artiste comme anarchiste ou "anarchisant" au regard de sa notoriété plutôt que de sa pratique artistique à proprement parler, cette dernière étant mise en avant pour rompre avec l'image d'Épinal de l'anarchiste destructeur. Offrir au public des images d'anarchistes créateurs, capables de mener avec sérieux et passion des projets cohérents, est flatteur, et beaucoup d'artistes anarchistes le permettent, prouvant ainsi que les questions de beauté, d'esthétique, d'harmonie formelle sont partie intégrante de l'engagement libertaire, alors que l'opinion courante ne voudrait voir les anarchistes que comme des barbares rejetant –et même combattant– tout cela. On peut aussi s'appuyer sur le plaisir et l'émotion que suscitent les œuvres de certains de ces «anartistes», en particulier celles des artistes contemporains, pour aborder avec leurs admirateurs la question, trop souvent taboue, du politique... Toutefois, un artiste anarchiste reste un militant comme les autres. Du fait de leur notoriété, certains d'entre eux ont certes le privilège de faire entendre leur voix plus aisément. Il leur revient cependant la tâche, à chaque fois qu'ils livrent un discours anarchiste au travers de leur art, d'expliquer à ceux qui les écoutent que, selon les principes libertaires, leur discours n'a pas plus de valeur que celui de militants plus discrets.

L'image de l'artiste et de son activité spécifique a fait l'objet de réévaluations radicales depuis le XIXe siècle. Suite à l'apparition des concepts de ready-made et de happening, l'idée de l'artiste comme créateur a subi un glissement vers celle d'un médiateur communiquant une expérience esthétique. Prendre en considération cette appréciation renouvelée de l'acte artistique est nécessaire si l'on souhaite s'interroger sur l'existence d'un art anarchiste.

Pour ce faire, il s'agit d'étudier l'activité artistique en tant que telle, en partant du point de vue de l'artiste, afin de tendre à une théorisation de la production artistique en considérant les réflexions des artistes sur leurs pratiques. Il convient également de considérer les images comme activité imageante qui –en analogie avec un acte de langage– ne peut se résumer à une simple traduction d'un événement ou une réaction à ce dernier (ce qui consisterait à accorder à l'image une fonction subalterne). Au contraire, les images, en générant véritablement des faits dans leur dimension historique, façonnent une réalité pour leur spectateur et la rendent accessible de façon iconique. Si l'on aborde le concept du point de vue de la pensée, une des questions est de savoir comment les images peuvent déclencher et transmettre un processus cognitif et une connaissance de la réalité.

Qui mieux que les anarchistes serait à même d'étudier les rapports entre art et révolte et entre art et pouvoir ? Attentifs à apporter sur tous les sujets de société un regard critique et libertaire, nous nous devons de nous interroger sur la place de l'art et de l'artiste dans nos luttes comme dans la société que nous préparons. Une belle et vaste étude serait à entreprendre sur le thème art et anarchie.

Tenter de définir une esthétique anarchiste reviendrait à postuler l'existence d'un beau anarchiste, ce qui est un non-sens. Il serait tout aussi absurde de chercher à décrire ce à quoi une œuvre d'art anarchiste devrait ressembler d'un point de vue formel. On peut chercher à définir les spécificités d'un art anarchiste ; c'est sur les rencontres et entrecroisements de réseaux de sociabilité artistiques et militants qu'il convient de s'appuyer, ainsi que sur la multiplicité des discours théoriques et des pratiques.

1 Sur la littérature, lire Caroline Granier "Nous sommes des briseurs de formules". Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle. Thèse de doctorat de l'Université Paris 8. 2003.

Art de la révolte ou art au service de la révolution ?

En 1896, est fondé le groupe L'Art social, animé par des militants syndicalistes dont Fernand Pelloutier, Charles-Albert et Paul Delesalle, proches collaborateurs de Jean Grave. Le groupe, actif jusqu'en 1901 multiplie les conférences et expositions invitant les artistes à s'engager. Un rôle prépondérant est accordé à l'art pour réunir ou élaborer les éléments d'une culture qui serait une culture prolétarienne autonome, libérée de toute emprise de la culture bourgeoise. Si aucune esthétique particulière n'est imposée, tout art non prolétarien est vivement critiqué par le groupe. Un rôle majeur est accordé à l'art qui est vu comme le grand moyen d'arriver à la révolution et au progrès. Ainsi, on peut lire en 1896 dans la revue L'Art social : «*l'art social et révolutionnaire fera plus pour l'avènement du communisme libre que tous les actes de révoltes inspirés à l'homme par l'excès de souffrance.*»[2]

Selon Rudolf Rocker, l'art de la révolution doit exprimer l'indignation de l'artiste devant l'oppression et la misère. L'art ne peut être défini à la fois comme le symbole de la créativité sans limite de l'homme et comme simple auxiliaire du combat social. Les théoriciens de l'anarchie moderne se sont élevés contre un art "révolutionnaire" qui serait subordonné à la cause du socialisme et dont les juges attitrés seraient des "professionnels de la révolution". On constate un refus unanime de tout rapport hiérarchique entre la conscience révolutionnaire de l'artiste et celle du militant. L'engagement en art doit être fondé sur la réciprocité consciente des apports.

La fin du XIXe siècle voit apparaître le mythe "des deux avant-gardes" révolutionnaire et artistique qui poursuivraient, par des moyens qui leur sont propres, des voies parallèles. Courbet s'exclame à propos de Proudhon «*Nous faisons ensemble un ouvrage qui rattache mon art à sa philosophie et son ouvrage au mien*».[3] Artistes et militant constatent une convergence de finalité entre leurs deux révoltes pour une liberté sans limites ni contraintes.

Les années 1880 et 1890, âge d'or de la presse en France, voient l'éclosion d'une multitude de revues littéraires et artistiques contestataires. Malgré leur tirage restreint et leur diffusion souvent limitée à un cercle d'initiés, elles se présentent comme une voie d'expression privilégiée pour les nouvelles tendances littéraires et picturales. La plus célèbre d'entre elles, La Revue blanche se distingue tout particulièrement par ses tendances anarchistes insufflées, entre autres, par son secrétaire de rédaction Félix Fénéon. Seront publiés ou republiés aux éditions de la Revue blanche des textes tels que le Manifeste de Blum, Pouget et Pressensé contre les lois scélérates, L'Unique et sa propriété de Max Stirner, Lettres de noblesse de l'anarchie d' Albert Delacour...Ces prises de positions lui vaudront d'ailleurs de tirer, à son apogée, jusqu'à 10 000 exemplaires, chiffre considérable pour une revue d'avant-garde. Illustrée, elle offre une visibilité non négligeable à des artistes qui évoluent hors des milieux officiels. En 1894 est crée une chronique politique qui s'ouvre par une critique des « lois scélérates ». En mars de la même année, Fénéon publie un premier texte, est arrêté quelques jours après et inculpé au procès des Trente.[4]

L'art est alors vu comme partie intégrante d'un tout uni, n'ayant pas d'histoire ni de lois d'évolution propres. Il est avant tout un élan vers l'avant. Pour beaucoup, l'art est une des bases d'un mouvement de révolte contre l'oppression. En tant que tel, il est essentiellement une pratique. Si l'art de la révolte est ouvertement admis par les théoriciens et artistes anarchistes, l'idée d'un art d'éducation ou de propagande, qui abonde dans les théories socialistes de l'art, est rejetée de façon quasi-unanime. Pour les anarchistes, le potentiel proprement révolutionnaire de l'art réside dans sa capacité à rendre le sens de la vie à l'homme aliéné par le monde moderne. Cet art de la révolte porte témoignage de la part inaliénable de l'homme et clame son droit à la passion et à l'action. Bakounine n'a produit aucune étude spécifique sur l'art mais des remarques dans des articles renseignent sur sa conception de l'art : comme la révolution, celui-ci se doit d'être ludique, spontané et mouvant. La révolte par l'art permet à l'homme d'arracher des parcelles de cet avenir qu'on lui refuse. Il existe pour Bakounine un "grand art", éternel et insoumis qui permet à l'homme de lutter contre l'aliénation. Il s'agit d'un art de résistance, de révolte.

Considérant qu'une nouvelle société, fédéraliste, appellera à la vie un art d'assentiment et de force positive, et non plus de révolte, les avant-gardes sont condamnées à disparaître avec la société qu'elles combattent. L'art de la révolte, transitoire, est donc parfois vu comme une arme, sans devenir pourtant le simple auxiliaire du combat social. Tout au long du XXe siècle, on assiste à une réaffirmation de la liberté de l'artiste dans le cadre d'une réflexion globale sur la société socialiste, contre l'asservissement de l'art à des fins de propagande et contre la centralisation des activités artistiques.

Un art nouveau en société libertaire

Le XIXe siècle voit émerger l'attente d'un art nouveau qui s'élèverait contre l'uniformité de l'art instauré par l'Etat et donc par les élites traditionnelles. Pour Proudhon, «un *art nouveau s'agite, conçu dans les entrailles de la Révolution ; je le sens, je*

2 Fernand Pelloutier, "L'art et la révolte", conférence prononcée le 30 mai 1896.
3 Courbet, "Lettre à son père", 28 juillet 1863, citée dans Correspondance, édition établie, présentée et annotée par Petra Ten-Doesschate Chu, Flammarion, 1996.

4 Lire sur la Revue blanche l'ouvrage de Paul-Henri Bourrelier, La Revue blanche : une génération dans l'engagement 1890-1905, Paris, Fayard, 2007

le devine, tout incapable que je suis d'en fournir le moindre exemplaire»[5]. Kropotkine considère l'art comme un mouvement vers l'inconnu avant tout. Bien malin –ou présomptueux– celui qui, aujourd'hui, se penserait capable de prédire l'avenir de l'art. De nombreux anarchistes s'y sont refusés, par méfiance vis-à-vis des systèmes de pensée et modèles qui étouffent la spontanéité et la créativité. L'homme du présent, amoindri par les systèmes de domination, peut d'ailleurs difficilement être considéré en état d'appréhender l'avenir. Pour les anarchistes, la voie que va suivre l'art n'est pas encore tracée.

De cet art en devenir, –comme la société libertaire dans laquelle il s'épanouira– on ne peut esquisser que quelques contours, en piochant par exemple chez des théoriciens de l'anarchie. Ainsi, Proudhon calque l'évolution de l'art sur son schéma fédéraliste de reconstruction sociale en théorisant un art populaire se substituant au grand art. Le fantasme dominant au XIXe siècle est celui de l'art communal du Moyen-âge, et Proudhon n'y échappe pas. L'art nouveau résiderait dans l'œuvre de toute une communauté jouissant librement de ses facultés créatrices. Il serait accessible à tous ceux qui le souhaitent, en tant que spectateur mais aussi en tant que créateur, et, selon Kropotkine, aurait pour fonction d' «*inspirer tout un chacun de hautes conceptions de la pensée et de la vie.*» Si dans la société capitaliste, où des hommes ont encore faim ou froids, l'art est un luxe, dans une société libertaire il serait considéré comme un besoin. Kropotkine envisage que, libéré de l'emprise du capitalisme et n'ayant ainsi que quelques heures de travail à fournir dans la journée, l'homme puisse vaquer librement à la satisfaction de ses besoins culturels en formant des communautés artistiques. Ces communautés sont vues comme de véritables laboratoires de la création et d'un artisanat artistique. L'art est alors envisagé comme une expérience libre et spontanée, comme une réunion de tous les hommes autour de l'acte créateur. Une réconciliation entre art et industrie permettrait de faire entrer l'art à grande échelle dans tout ce qui touche l'homme : urbanisme, mobilier... Mettre dans une même communauté d'esprit écrivains, peintres, sculpteurs et bijoutiers remet en question la hiérarchie –séculaire– entre "arts libéraux" et "arts mécaniques", et à plus forte raison cela mine celle qui exclut les arts décoratifs et appliqués du cercle des pratiques artistiques consacrées (par exemple, la poésie ou les beaux-arts). C'est la distinction entre arts et métiers, entre artistes et artisans qui n'a plus lieu d'être et le projet intellectuel, la conception mentale de l'œuvre prime sur sa réalisation.

> ***«Il faut toujours scruter, vérifier, analyser, réfléchir soi-même ; il faut créer librement ; bref, il ne faut se soumettre, se plier à aucune autorité, quelle qu'elle soit.»***

Se pose la question de la fonction sociale des artistes en société libertaire. Il existe chez Proudhon une certaine méfiance vis-à-vis des artistes dont il craint la puissance. Selon lui, du fait de son pouvoir de suggestion, l'art «*a puissance sur nous, comme le magnétiseur sur le magnétisé*». Il souhaite que l'artiste soit «*désormais un citoyen, un homme comme un autre*»[6] et entend bien lui refuser tout privilège. En appelant les artistes à s'engager, Kropotkine le rejoint en insistant sur le fait que l'artiste est un homme comme un autre, de même valeur : «*Si vous acceptez de vous joindre nous, ne venez pas en qualité de maîtres, mais en camarades de lutte*». Jean Grave va même jusqu'à prôner de soumettre l'artiste au travail manuel obligatoire.

Les anarchistes se sont très tôt élevés contre la figure du "grand homme" comme du "génie" et son hypothétique rôle historique. Proudhon s'exclame d'ailleurs : «*L'idée des grands hommes est [...] un non-sens ; leur disparition est un des gages de notre délivrance.*»[7] On pourrait donc être tenté de rejeter en art toute notion d'autorité. En se fondant sur la définition bakouninienne de l'autorité, Voline a cependant l'intelligence, dans l'Encyclopédie anarchiste, d'introduire une réserve prudente. Il affirme : «*Il faut toujours scruter, vérifier, analyser, réfléchir soi-même ; il faut créer [...] librement ; bref, il ne faut se soumettre, se plier à aucune autorité, quelle qu'elle soit.*» En revanche, L' «*influence libre, sciemment acceptée dans une mesure raisonnable [peut être] précieuse, utile et profitable.*»[8] Il s'agit de dépasser le culte aux Anciens et de reconquérir la culture qui tire ses origines de l'ensemble de la communauté. Proudhon, avec la formule «*marcher mais tout en conservant*», préconise une synthèse toujours renouvelée entre l'art ancien et l'art nouveau. L'héritage du passé doit être –avant la révolution mais également en société libertaire– sans cesse assimilé par chaque époque qui se doit le regarder avec des yeux neufs, affranchis de toute servitude

La communauté et l'individu

Rudolf Rocker, dans la première moitié du XXe siècle, oppose catégoriquement culture et État puisque l'État n'est que l'œuvre de quelques individus alors que la culture tire ses origines de l'ensemble de la communauté. «*Pouvoir et culture sont, au sens le plus profond du terme, diamétralement opposés, et l'épanouissement de l'un n'est pas concevable sans l'affaiblissement de l'autre*»[9] écrit-il. Plusieurs anarchistes envisagent la possibilité de voir la communauté toute entière engagée dans la voie de la création. Proudhon met en avant le concept d'un "art en situation", c'est-à-dire ancré dans un moment précis, périssable et avant tout né de l'esprit vivant de la collectivité. L'exemple qu'il donne est celui des prisonniers politiques de Sainte-Pélagie chantant un hymne à la liberté : «*C'était de la musique réelle, réaliste, appliquée, de l'art en situation comme les chants de l'église, les fanfares à la parade et aucune musique ne me plaît davantage*».[10] La synthèse entre les arts est l'idéal à atteindre. L'art scénique semble le plus propre à devenir un produit collectif, fruit de la collaboration entre le poète/dramaturge, l'acteur, le musicien... Le spectateur, que l'on ne conçoit plus comme passif, joue un rôle non négligeable dans l'élaboration de l'œuvre. L'unité des arts devient une pensée de l'art total comme esthétique généralisée à la vie. L'œuvre d'art totale, ou *Gesamtkunstwerk* telle que théorisée par Wagner[11] est animée par une volonté *totalisante* qui se réalise à travers l'union des arts dans le désir de refléter l'unité de la vie et de la communauté. Pour John Cage, la musique n'était plus limitée à une activité cérébrale ou affective. Elle participe au théâtre de la vie comme un fait social témoin et acteur de la liberté de création du compositeur et de l'interprète. L'idée que toute création ne peut venir que d'un individu recule. On assiste à des collaborations interindividuelles de deux ou trois personnes ; elles relèvent d'un groupe minimal et l'on parlera volontiers de création transindividuelles pour Breton et Soupault, par exemple, écrivant Les Champs magnétiques. Le *Fluxus* et le *Happening* qui relèvent de la performance artistique apparaissent dans les années 1950. Le *Fluxus* est un collectif d'artistes dû à Maciunas, dont l'objectif est de lier l'art et la vie. Pour cela, il va réaliser des *happenings*, performances dont le public fait partie intégrante. Sans spectateur, l'œuvre n'existe pas. Ce mouvement concerne tous les arts : de la musique à la peinture en passant par la danse et le théâtre. Ces œuvres sont éphémères : elles n'existent que le temps de la présence du public. John Cage crée en 1952 le premier happening de l'histoire : *4'33"*. Lors de ce concert de musique silencieux, Cage introduit la notion de hasard. Les musiciens sont sur scène, Cage à la direction des musiciens et le public dans la salle. Pendant 4 minutes 33, les musiciens vont jouer une partition de musique vierge. La musique est en faite créée par le bruit involontaire que fait le public de la salle. Ainsi, le public est indispensable à l'œuvre puisque c'est lui qui la crée en partie. Dans *Theater Piece#1* de John Cage, les spectateurs sont dans une pièce et tirent, s'ils le veulent, de petits papiers portant des instructions. Le spectateur est libre. Chaque personne a une consigne différente et ne fait pas la même chose que son voisin. L'œuvre est totalement aléatoire et dépend de la volonté du spectateur.[12]

Stirner voit dans les créations de l'art la marque indélébile du génie propre de l'individu. L'art, à partir de la fin du XIXe siècle, s'apparente d'avantage à la vision de "travaux uniques" de Stirner qu'à l'éclosion spontanée de la créativité des masses. Ainsi, Stirner semble avoir marqué un important précurseur immédiat du surréalisme qu'est Marcel Duchamp ainsi que plusieurs artistes du mouvement surréaliste. Jacques Prévert ou Robert Desnos demeurent fidèles toute leur vie à un anarchisme fondamental qui se préoccupe avant tout de la révolte individuelle. Après la seconde guerre mondiale, pour plusieurs surréalistes, le marxisme tout entier devient suspect et André Breton lui-même se rapproche du mouvement libertaire. Commence à partir de 1947 une collaboration entre l'hebdomadaire Le Libertaire et les surréalistes. Les *billets surréalistes* et autres types de collaborations mettent principalement en avant l'idée que la cause de la liberté de l'expression artistique est intimement liée à la cause de la liberté tout court. Leur objectif est également de faire comprendre au plus grand nombre de militants la difficulté pour les artistes d'inciter ceux qui se tiennent en dehors de la sphère intellectuelle et artistique à faire ce rapprochement entre les causes.[13] Animés de la conscience d'une responsabilité sociale, les surréalistes entendent toujours autant "changer la vie" et "transformer le monde" au travers de l'art comme expérience libre et spontanée, seul ou à plusieurs, et affirmation de l'expression poétique de l'âme individuelle. Que les œuvres soient le fruit d'un travail collectif ou la réalisation d'un seul artiste, les surréalistes comme tous les anartistes accordent une place centrale à l'expression d'une individualité, inaliénable, et cela même si les compétences particulières apportées par chacun des collaborateurs sont invisibles pour le spectateur.

L'existence d'un art anarchiste paraît résider dans la rencontre du sentiment de responsabilité sociale de l'artiste et de l'affirmation d'un idéal social qui fait une large place aux droits de l'individu

Marie
Groupe Salvador-Seguí
Fédération anarchiste

5 Proudhon, De la justice dans la Révolution et dans l'Eglise, tome 3, Garnier frères, 1858

6 Proudhon, Du principe de l'art et de sa destination sociale, Garnier frères,1865.
7 Proudhon, *ibid.*
8 Voline, "Autorité", Encyclopédie anarchiste, Paris, 1934
9 Rocker, Nationalism and Culture, Covici-Friede, 1937
10 Proudhon, *ibid.*

11 Wagner, L'Art et la révolution, 1849
12 John Cage, "Diary: how to improve the world", A Year from Monday, 1969.

13 José Pierre, Surréalisme et anarchie: les "billets surréalistes" du Libertaire, 12 octobre 1951-8 janvier 1953. 1983.

Lorsqu'en France on rapproche musique rap et idées libertaires, on pense tout de suite à Skalpel et son équipe Première Ligne. Tournant la tête vers l'autre côté de l'Atlantique, l'équipe du Monde Libertaire est allée à la rencontre de Tim Holland (alias Sole), un rappeur américain de Portland, pour s'apercevoir que, là bas aussi, ça bouge...

Les racines anar du rap

une entrevue avec Tim Holland, aka Sole

Peux-tu en premier lieu te présenter aux lecteurs du Monde Libertaire ?

Sole : Je m'appelle Sole, je suis rappeur, poète, et prétendument pionner de la prétendue avant-garde du rap indépendant...

Comment as-tu rencontre le rap ? Et l'anarchisme ?

J'ai toujours été un anarchiste, je n'ai jamais respecté les patrons ni les flics. J'ai toujours pensé qu'on devait encourager les gens à travailler ensemble, sans personne pour les diriger ou leur dire quoi faire.

Il y a de ça une dizaine d'années, je me suis plongé dans les écrits de Marx, Emma Goldman, Zinn, Debord et Chomsky, et depuis, je passe mon temps à étudier de nombreux mouvements anticapitalistes, et je cherche de nouvelles façons de véhiculer ces idées à travers la musique.

Beaucoup de mes idées sur la façon de mélanger la philosophie et l'art viennent de Guy Debord et de son idée de se réapproprier la culture populaire à des fins révolutionnaires. De plus, les racines du hip-hop sont anarchistes à bien des égards : fêtes de quartier sauvages avec de l'électricité volée, graffiti, pose d'un bout de carton au sol pour en faire une piste de danse... ce sont des formes d'action directe artistique. On peut penser qu'avec le tournant matérialiste et misogyne du rap moderne, tout ça n'a été qu'une perte de temps... mais on verra avec le temps !

C'est vrai qu'on identifie généralement plutôt l'anarchisme à la musique et la culture punk...

A titre personnel, je ne me suis jamais identifié à cette culture et cette musique. J'aime prendre une douche tous les jours (sic !) et je ne pense pas qu'on ait besoin de porter un uniforme pour s'identifier anarchiste. J'aime l'idéologie et le comportement punk mais je ne pense pas que quelque chose d'aussi grand que l'anarchisme doive être la propriété d'un groupe.
J'essaie d'incorporer des idées anarcho-communistes dans ma musique de la même manière que le faisait Public Enemy avec le nationalisme noir, ou Woodie Guthrie avec le mouvements ouvrier.
L'anarchisme est pour tout le monde. Ce n'est pas un uniforme, mais des idées vers lesquelles on peut tous tendre.

Avec la taille et le pouvoir de l'industrie de la musique, est-ce difficile pour toi de toucher les gens et de délivrer ton message ?

Un peu... Mais je réussis à travailler avec ces limitations et à tirer le maximum de cette situation. Je ne joue pas dans des stades à guichet fermé, et je ne fais pas la couverture des magasines. Cela dit je n'en ai pas besoin : je n'ai pas trente managers à payer, ni un fond de commerce à faire tourner. En éliminant les parasites de l'industrie musicale ; je m'en sors finalement pas mal... Est ce que j'ai envie de toucher plus de gens ? ...Bien sûr, mais les raisons qui font que mon travail mérite d'être vu résident aussi dans le fait que je ne serais jamais une «media darling»

Une de tes chansons parle d'Emma Goldman. Tu dis que tu «roulais » pour Karl Marx mais que tu as rencontré Emma Goldman.... Est ce une sorte de «coup de foudre » politique ?

Non, rien de tout ça ! En lisant Karl Marx, je trouvais que cela décrivait très bien le monde dans lequel on vit. C'est après avoir lu Emma Goldman et avoir étudié l'histoire que je me suis senti plus proche de l'anarchisme (sa façon de vivre, d'agir, de réfléchir...). Et ça, même si je reste très proche de Marx et du communisme. Le truc qui m'a vraiment plu chez Emma Goldman, c'est qu'elle n'a pas fait qu'écrire des livres ou de grands discours, elle a aussi agi. C'est facile pour un professeur marxiste de passer sa vie enterré dans une librairie universitaire penché sur des lettres que Marx a écrites, mais si nos actions ne collent pas à nos discours, on ne peut pas réellement toucher notre entourage.

Au final je tire mon inspiration des bonnes idées (quelles qu'elles soient) qui surgissent selon les situations dans lesquelles on se trouve.

A propos de l'anarchisme aux USA : ici en Europe on entend beaucoup parler du mouvement «Occupy»... j'imagine qu'il ne s'agit que de la partie émergée de l'iceberg ?

A mon avis «Occupy» a réalisé un super boulot en faisant connaître les pratiques et les idées anarchistes au grand public. Les concepts d'action directe, de mutualisme, d'horizontalité dans les prises de décisions sont maintenant les procédures standards dans la plupart des mouvements de contestation aux États Unis. Les énormes infrastructures créées

Photos : Sole

par les différents mouvements «Occupy» ont ouvert des espaces permettant à des projets plus radicaux de s'installer et d'avoir une meilleure visibilité. Au niveau des luttes, on peut dire que l'anarchisme est maintenant la philosophie qui prédomine.

Peux tu nous donner des exemples de projets radicaux qui ont profité de la "vague Occupy" ?

Un très bon exemple est la résistance qui s'organise autour de l'extraction des gaz de schistes aux États Unis. Avant *Occupy* , elle existait, mais elle n'avait pas l'écho qu'elle a aujourd'hui.

Il y a aussi toutes ces attaques pour la défense des animaux, avec des actions comme la libération de milliers d'animaux, ou des abattoirs réduits en cendres...

Dans un autre registre, apparaissent des mouvements contre la police avec les marches *Fuck the police* et *World without police*, qui n'auraient pas vu le jour il y a de ça deux ou trois ans.

Beaucoup de personnes ont fini par rejoindre le mouvement anarchiste lorsqu'ils se sont aperçus que leur mode de fonctionnement au sein d'*Occupy* était libertaire et, pour être honnête, je suis ravi que les USA aient rattrapé une partie de leur retard sur le reste du monde en matière de résistance.

Si la Liberté est quelque chose que nous devons apprendre, peut-on dire qu'un chemin possible est de la pratiquer tout les jours ?

Oui bien sûr, et dans tous les domaines ! Il y a une frontière très fine entre faire les choses comme il faut et regarder les bonnes idées mourir dans des

réunions qui n'en finissent pas. C'est seulement en essayant, et parfois en échouant, que nous apprenons pour de bon. Le problème, c'est que l'État apprend vite et que le découragement guette. De mon coté j'essaie de vivre le plus librement possible, je n'exploite personne et je ne me laisse pas exploiter. Je pense aussi que la théorie est très importante : si tu ne sais pas ce qu'est la liberté, tu ne peux pas la pratiquer.

... Dire que tu ne plies pas face à l'autorité ne suffit pas à faire de toi quelqu'un de libre.

Propos recueillis par
Pierre
Fédération Anarchiste

Si vous voulez en savoir plus sur Sole :
http://www.soleone.org/
Sinon sa dernière galette est en vente à Publico...Foncez y voir !!!

Photos : Sole

« Je ne connais pour moi que deux sortes d'aristocraties, qui sont celles de l'intelligence et du travail. Elles sont opprimées, insultées ou utilisées cyniquement, dans le monde d'aujourd'hui, par une race de valets et de fonctionnaires aux ordres de la puissance. »

Albert Camus[1]

Arthur Lehning (1899-2000) : l'Anarchisme, la Politique et la Culture
LA REVUE INTERNATIONALE i10

Existe-t-il pour l'anarchiste hollandais Arthur Lehning, connu pour ses *Archives Bakounine*, un lien entre l'anarchie et l'art ? Un jour où on le questionnait à ce sujet, il répondit que la question était "trop difficile"... Pour autant, il n'évitait pas les questions sur l'art et la société. Ainsi, Lehning parlait plutôt du couplage de la politique et la culture. Pour aborder cette problématique, je vais me concentrer sur le processus de création de la *revue internationale* ***i10***, parue entre 1927 et 1929. Arthur Lehning a imaginé cette revue et il en était le rédacteur en chef. Pour m'expliquer, il me faut d'abord élaborer le développement de sa pensée anarchiste à cette époque. Puis j'aborderai quelques unes de ses positions sur l'anarcho-syndicalisme et l'art, et je me pencherai sur les imbrications politique/culture à travers la parution de la *revue internationale* ***i10***.

Lehning et l'anarchisme

Le petit livre Arthur Lehning, aux Éditions du Monde libertaire[2], est une est une biographie courte et intéressante. Mais pour étudier la question du lien entre "politique et culture" (l'anarchie et l'art), quelques précisions sont nécessaires.

Lehning s'est nourri très tôt de lectures. Jeune, il lit déjà Nietzsche et, en 1919, il s'intéresse aux textes de Bakounine. Pendant ses études à Rotterdam, il rencontre le célèbre antimilitariste révolutionnaire Bart De Ligt (1883-1938) et le convie alors à donner une conférence sur le thème « *Les antimilitaristes et leurs modes de combats* » pour un cercle d'étudiants sous la forme de débats contradictoires. Plus tard, au printemps 1920, De Ligt invite Lehning au troisième Congrès de l'Internationale Antimilitariste de La Haye, comme interprète (Lehning était bilingue hollandais / allemand).[12]

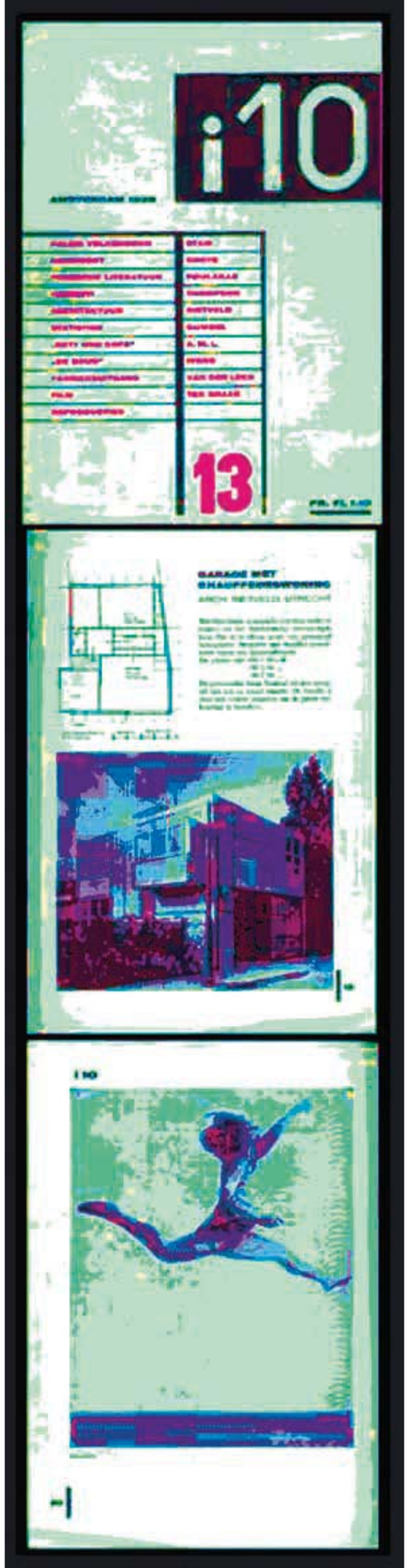
D'après Toke van Helmond[3], sa veuve, c'est pour lui une expérience profonde. Il y entend pour la première fois d'importants leaders anarchistes nationaux et internationaux. Il fait connaissance de quelques uns : l'antimilitariste et anarchiste Albert de Jong (le père de Rudolf de Jong), la criminologue révolutionnaire Clara Wichmann (1885-1922), le syndicaliste allemand Rudolf Rocker (1873-1958)..

Quelques années plus tard, il est correspondant à Berlin du Bureau International Antimilitariste Anarchiste. Bart De Ligt est un personnage clé de cette organisation. C'est un épisode important pour la compréhension de son développement politique et de son

1 "L'Europe de la fidélité", dans : ***La Révolution prolétarienne n° 351***, mai 1951 ; réédité dans : ***Albert Camus, Écrit libertaires*** (1948-1960), rassemblés et présentés par Lou Marin, Égrégores éditions, Éditions Indigènes, Montpellier, 2e éditions, 2013, p. 248-249

2 Dans le livre Arthur Lehning, l'orthographe de quelques noms hollandais doit être corrigée. Page 1 : Handrik Marsman s'écrit Hendrik Marsman. Page 9 : Gerrit Tietveld s'écrit Gerrit Rietveld.
L'interview radiophonique retranscrite qu'on trouve dans ce livre parle d'un « Gérard Holt » (pages 33, 34, 35, 38). Il s'agit de l'architecte hollandais J.J.P. Oud, (1890-1963).

3 Dans un article pour la revue hollandaise *De Parelduiker* (n° 3, 2005).



discours ultérieur. Des années plus tard, Lehning s'exprimera sur Bart De Ligt, dans un entretien avec Toke van Helmond[4].

De Ligt est un antimilitariste révolutionnaire, pas un pacifiste. Il prône la non-violence et l'action directe. Pour lui la paix n'est pas une pause entre deux guerres ; la guerre est le fruit de circonstances sociétales et, plus concrètement, du capitalisme et de l'impérialisme moderne. Ainsi, sans changement de la société, mais aussi sans changement de mentalité, la paix est impossible. Pour De Ligt : une société sans guerre n'est imaginable que si elle est bâtie sur le socialisme et l'humanisme. Dans cet entretien, Lehning confie que l'amitié entre les deux hommes a duré jusqu'au décès de Bart De Ligt en 1938.

J'insiste ici sur les deux entrées de la pensée de De Ligt : les éléments socio-politiques (par exemple sa référence au socialisme) et les éléments socio-culturels (par exemple sa référence à la mentalité). Pour De Ligt, le socialisme était surtout un problème culturel, expliquait Lehning dans l'entretien.

En 1920, De Ligt lui-même disait, dans son article intitulé *Les antimilitaristes et leurs modes de combats*, qu'il est nécessaire de montrer aux gens le caractère concret de la guerre (le capitalisme, l'impérialisme) et de provoquer une disposition nouvelle (en renvoyant à Marx, Bakounine, Landauer). Et l'historien libertaire hollandais Bert Altena nous rappelle que De Ligt était très intéressé par l'art d'avant-garde.

Pendant son séjour à Berlin, Lehning assiste à la fondation, en 1922, de l'Internationale Arbeiter Assoziation (IAA). Il y rencontre des anarchistes russes qui influencent sa vision sur l'Union Soviétique et la révolution bolchevique. Aux côtés d'Alexandre Berkman et Emma Goldman, il y a notamment Alexandre Schapiro (syndicaliste russe et ancien secrétaire de Kropotkine). Lehning comprend grâce à Schapiro l'importance du syndicalisme et de l'organisation des anarchistes dans les syndicats ouvriers. Ces rencontres enrichissent fortement la pensée anarchiste de Lehning. On voit alors, en 1923, prendre forme le réseau qui donnera naissance à la revue ***i10***, une initiative de Lehning.

En 1924 Lehning fait la connaissance d'un auteur anarchiste et historien de l'anarchisme, Max Nettlau (qui va écrire quelques essais importants pour ***i10***). Sur recommandation de Bart De Ligt, Lehning rencontre le peintre hollandais Piet Mondriaan début 1925 à Paris. Il a un "choc en reconnaissance" quant aux éléments socioculturels.

Lehning racontera cette rencontre du printemps 1925[5]. Il rend visite à Mondriaan dans son atelier. Cet atelier, que le peintre occupe depuis 1921, est en changement permanent. Il s'agit, selon lui, d'un "work in progress". Mondriaan y crée une ambiance dans laquelle il peut travailler et, d'autre part, son atelier est une *préfiguration* d'une vision future. Il pense que l'art doit s'intégrer dans son environnement. Pour appuyer cette idée, il n'encadre pas ses tableaux afin qu'ils fusionnent avec l'environnement dans lequel ils se trouvent.

Mondriaan concevait un idéal socio-culturel : l'ordre libre.

Il ne s'agit pas là uniquement d'une source d'inspiration mais aussi de la forme de son expression. Lehning qualifie ces deux égards de "révolutionnaires". Il est également important de souligner que Mondriaan est à l'origine de la rencontre entre Lehning et Oud, un architecte hollandais. Par lui un autre réseau de contacts va se construire et bénéficier à la revue internationale.

Lehning et le couplage de la politique et la culture

Pour Lehning, les deux notions "politique" et "culture" sont pratiquement palpables. D'une part le côté socio-politique et théorique, avec la revue *Grondslagen, Anarcho-syndicalistisch tijdschrift*[6], d'autre part le côté socio-culturel, avec la *revue internationale* ***i10*** [1927-1929], aussi dirigée par Lehning (réédition, 1979). Mais, fait assez unique, dans ***i10*** on trouve un couplage de la politique et la culture.

Lehning met en lumière ce couplage.

La démarche de **i10** est présentée dans une déclaration en quatre langues dans le premier numéro de ***i10***, dont voici la version française :

« La *revue internationale* ***i10*** veut être un organe de toutes les manifestations de l'esprit moderne, une documentation de toutes les nouvelles tendances de l'art, de la science, de la philosophie, de la sociologie.

Elle veut donner l'occasion de comparer un renouvellement dans un domaine avec ceux d'un autre terrain, et elle s'efforce d'atteindre une liaison aussi étroite que possible des différents domaines - ceci déjà en les réunissant en un seul organe.

Comme cette revue ne défend aucune tendance dogmatique déterminée et ne représente ni quelque parti, ni quelque groupe, son contenu ne pourra pas toujours avoir un caractère absolument homogène et ce sera plutôt un foyer d'information qu'un organe au programme savamment soupesé. Donner un aperçu général de la restauration qui s'accomplit dans la culture: tel est son but, et, international, il s'ouvre à tout ce qui en est l'expression. »

Lehning souhaite mettre à l'ordre du jour les questions de l'art, de la société et du couplage entre les deux. L'enjeu est de montrer où apparaît la liaison. Et quand ce n'est pas possible, il s'agit de placer les différents courants côte à côte, la divergence comme terreau des possibles, comme nid de couplages à inventer. Bert Altena souligne qu'on peut observer dans cette attitude ouverte le regard anarchiste du rédacteur.

Le couplage a été sans doute plus manifeste dans le domaine de l'architecture. Dans cette discipline s'exprime implacablement le jeu dialectique du politique, du social et de l'art, peut-on lire dans le catalogue de l'exposition ***i10*** *et son époque* à Paris en 1989 (Institut Néerlandais). C'est l'architecture qui porte le plus clairement les imbrications entre art et politique. Rien d'étonnant à cela, selon Altena, bien que dans i10 il était possible de combiner le meilleur de l'art avant-gardiste avec des essais extrêmement intéressants dans le domaine de la philosophie et de la politique générale.

Lehning et l'accueil d'i10 en cercle anarchiste

Comme on peut lire dans son entretien trois ans avant son décès, publié dans le livre Arthur Lehning, la politique, l'art et l'histoire relèvent d'un intérêt naturel pour Lehning. Ses contemporains se sont parfois étonnés de son double intérêt indissociable pour le mouvement ouvrier et pour une littérature particulièrement élitiste.

Aux Pays-Bas, cette posture est un point de divergence dans le mouvement anarchiste.

Andrea Gálová, anarchiste militant au groupe Anarchistische Groep Amsterdam (AGA), en fait la démonstration dans un essai sur l'histoire de l'art (2010), L'anarchisme se fait jour dans les Beaux-Arts, Art et anarchisme en Hollande entre 1880-1930.

Dans son étude de la revue ***i10***, elle conclut qu'***i10*** n'a pas sa place dans les revues anarchistes. À ses yeux, ***i10*** a quelque chose d'une revue intellectuelle pour anarchistes de salon. Elle ne nie pas le rôle important de la revue dans l'histoire de l'art, mais déconsidère son implication dans le mouvement anarchiste. On peut remarquer qu'elle reconduit ici la controverse qu'Arthur Lehning lui même analysait quand il parlait du mouvement anarchiste spécifique (voir Arthur Lehning, p.25).

Pendant les années 1920 la plupart des revues anarchistes appellent à l'effondrement du capitalisme par la révolution, explique Gálová. Ces revues sont écrites dans un hollandais populaire et leur prix de vente était le plus bas possible. Les noms de ces revues sont sans ambiguïté. Ex : *De Moker* (La masse).

Un des anarchistes les plus connus aux Pays-Bas à cette époque est Anton Constandse (1899-1985). Dans sa revue *Opstand* (Révolte) il s'oppose avec véhémence à ***i10***. Il lui reproche d'être une revue trop chère, dans laquelle on trouve en quatre langues des articles sur le socialisme, l'art, etc. ; une revue écrite par et pour des intellectuels de métier. La revue n'est en rien adressée à un ouvrier qui ne maîtrise pas de langue étrangère : « ***i10*** *sert de mission chez les nègres blancs de la bourgeoisie* ».

En arrière-plan, pointe la controverse entre l'anarchisme et le syndicalisme. Cette controverse apparaît déjà en 1907 au niveau international pendant le congrès anarchiste d'Amsterdam[7]

Les anarchistes spécifiques pensent que l'objectif du mouvement syndicaliste était trop étroit (concentration sur les ouvriers) et ils désapprouvent l'idée d'organisation. Lehning a essayé de développer une autre voix avec sa brochure *Anarcho-syndicalisme* [1926] (1927, Amsterdam).

Pour lui, les syndicalistes doivent établir des liens étroits avec le mouvement avant et après

Illustrations : Ln, d'après i10

4 Entretien publié dans le journal hollandais NRC-Handelsblad de 10 décembre 1983 (le NRC est aux Pays-Bas ce que Le Monde est en France).
5 Conférence sur Mondriaan : « A defence of utopia » en 1989.
6 Les fondements, Revue anarcho-syndicaliste ; 1932-1935, publiée sous la direction d'Arthur Lehning (réédition, Amsterdam, 1978 ; deux tomes)
7 Voir l'anthologie Le congrès anarchiste d'Amsterdam, 1907-2007, Un siècle d'anarcho-syndicalisme, Orthez, 2007

la révolution. Il pense qu'il ne suffit pas de détruire les vieilles structures sociétales mais qu'il faut aussi édifier de nouvelles formes d'organisation alternatives. Altena rappelle que ce sera la stratégie des anarchistes pendant la révolution sociale espagnole de 1936-39. Il ajoute que l'insistance de Lehning crée de fortes polémiques chez les anarchistes hollandais, qui pensent majoritairement qu'on ne doit surtout pas s'organiser

On ne peut pas négliger qu'Anton Constandse (que j'ai connu personnellement, d'ailleurs comme Arthur Lehning) est lui même éduqué (diplôme d'instituteur, maîtrise de plusieurs langues...). Mais son engagement – dans ce courant anarchiste – a une perspective toute autre que celle de Lehning. L'histoire montre finalement une évolution de cette appréciation : Anton Constandse sera particulièrement élogieux à propos de Lehning pour l'obtention d'un doctorat d'honneur en sciences sociales à l'Université d'Amsterdam en 1976.

Dans son portrait de Lehning, Anton Constandse le considère comme un homme qui a choisi conséquemment la lutte contre le militarisme, le bolchevisme, le colonialisme et le capitalisme et pour le socialisme libertaire (*De Nieuwe Linie* de 7 janvier 1976). Il existe même une réédition de la brochure de Lehning sur l'anarcho-syndicalisme augmentée d'un texte d'Anton Constandse : *Syndicalisme et entreprise*[8] [1938], (Schiedam, 1971).

La revue internationale i10 : fabriquer le lien entre politique et culture

Arthur Lehning est abonné à la revue allemande *Die Aktion* depuis 1918 (une preuve supplémentaire de son intérêt pour les liens entre politique et culture). Son ambition est de fonder une revue diffusée plus largement que *Die Aktion* car, pour lui, les éléments clés sont l'internationalisme, la diversité et l'ouverture d'esprit. La mise en place d'un outil à ce point cosmopolite relève bien d'une ambition anarchiste. Mais jamais Lehning n'a considéré ***i10*** comme une revue anarchiste.

Dans le cadre de l'internationalisme, Lehning est à la recherche de collaborateurs sensibles au renouvellement culturel. Comme on l'a vu, son réseau politique est déjà très étendu. Il constitue en fait deux réseaux :

- le réseau Lehning / De Ligt avec entre autres les anarchistes Nettlau, Schapiro et Berkman et les marxistes comme Romein, Bloch, Benjamin...

- le réseau Oud / Mondriaan avec un apport, d'une part du Bauhaus (une académie basée sur l'intégration de l'art et l'architecture dans la société), d'autre part du groupe *De Stijl* (un mouvement artistique hollandais autour la revue De Stijl), et enfin de personnalités comme les architectes Rietveld et Van Eesteren, les peintres Schwitters, Kandinsky, le designer Moholy-Nagy (film, photographie).

Ainsi, la revue ***i10*** porte un discours cohérent à travers plusieurs prismes. Les architectes abordent l'intégration des perspectives esthétiques, techniques et sociétales. D'autres contributeurs et rédacteurs s'emploient à critiquer le nationalisme et le colonialisme, dans une perspective internationaliste. De leur côté, les anarchistes s'intéressent à l'Europe des États-nations, responsable de la guerre. Mais l'influence de Lehning et de De Ligt au sein de ***i10*** reste évidente. Van Wijk, un chercheur hollandais en littérature, développe le concept novateur de ***i10*** en prêtant attention aux passages des frontières géographiques (***i10*** comme plate-forme transnationale) et mentales (abolition des frontières entre les disciplines scientifiques, sociologiques et artistiques). Je pense qu'ici aussi on retrouve une préoccupation anarchiste.

Pour clore ce survol de la *revue internationale* ***i10*** on peut remarquer que l'anarchiste Arthur Lehning a été un homme souvent au bon endroit au bon moment. Il a pensé une revue radicalement orientée vers l'avant-garde politique (l'anarchie), l'avant-garde artistique (moderne, abstrait), l'avant-garde scientifique et l'avant-garde technique (architecture). Partout où il passe, il rencontre des personnages clé. Le résultat : une revue internationale d'avant-garde, unique, épaulée dans toutes ses dimensions éditoriales par des collaborateurs de renom, donnant un large éventail de renouvellement culturel dans un vase d'anarchie.

Thom Holterman[9]
Rédacteur de la revue anarchiste hollandaise De AS

8 En néerlandais, le mot *bedrijf* signifie entreprise en tant que lieu de travail, le sens bourgeois du mot français n'est pas adapté ici.

9 Auteur d'un livre en préparation : Pensées libertaires chez les anarchistes hollandais. Parution prévue fin 2014 aux Éditions libertaires.

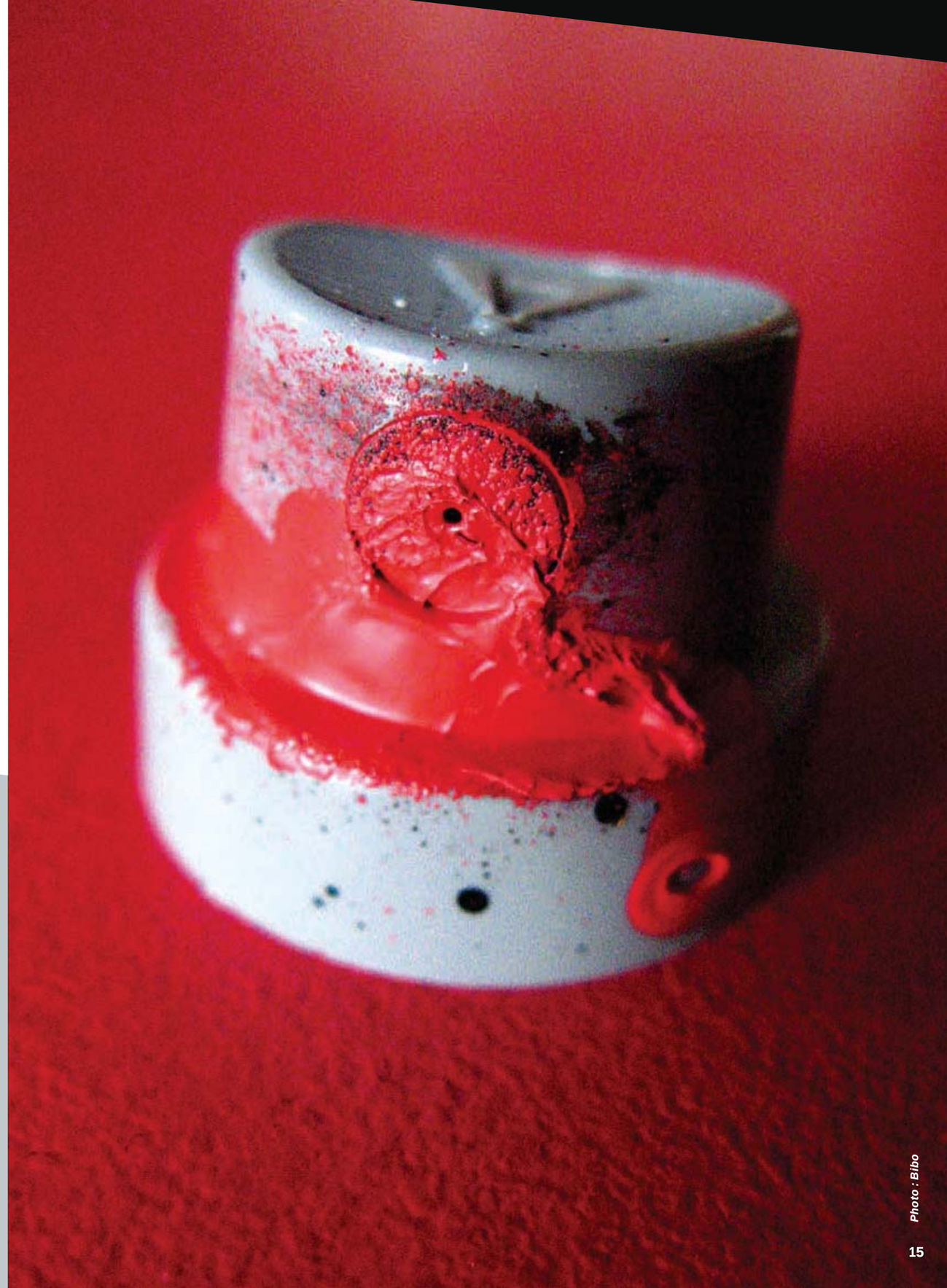


Photo : Bibo

Le pochoir ? c'est de la bombe !

Tout le monde adore désormais le "street art". Photographié, recensé, édité, exposé dans les galeries, publié sur internet... et bientôt repérable grâce à des applications pour téléphones portables dernier cri (!) l'effet de mode est bien là, et dure depuis quelques années maintenant.
Si le street art semble donc plébiscité, il recouvre des modes d'expression et des procédés différents – graffitis, installations, détournements, pochoirs, etc. – dont le seul point commun est un biotope naturel : la ville, la rue et, au sens large, les territoires urbains.
Je m'intéresserai ici au pochoir. Parce qu'il est relativement ancien dans ce que furent les débuts de l'art de rue. Mais aussi parce qu'il est lié, de près ou de loin, à l'anarchisme au sens large du terme.

Mais tout d'abord, qu'est-ce que le pochoir ?

Techniquement, le pochoir consiste tout simplement à projeter de la peinture sur une surface, en intercalant un "obstacle", le plus souvent une feuille de carton dans laquelle on a découpé une forme. La peinture est donc bloquée à certains endroits et, là où elle passe, s'inscrit sur le support qui est, en art de rue, le plus souvent un mur.

Rien de neuf là-dedans puisqu'aux temps préhistoriques, cette technique existait déjà : ces formes de mains sur les parois des grottes en témoignent encore aujourd'hui. Quelques pigments au creux d'une main projetés d'un souffle sur l'autre main posée sur la paroi ont suffit à laisser ces empreintes indélébiles.

Le mot *pochoir*, lui, apparaît dans le dictionnaire Larousse en 1874... ce qui, là non plus, ne date pas d'hier.

Cette technique a été conservée jusqu'aujourd'hui, largement utilisée à travers les temps, avec des évolutions dont la plus importante a été l'invention des bombes de peinture aérosol. Et dans l'univers de la rue et de la peinture urbaine, la technique, même quand elle n'est pas artistique, est bien présente autour de nous : comme pour les marquages au sol des passages piétons et autres signalisations routières, par exemple.

Le pochoir peut être soit très simple et peu élaboré, soit un véritable travail d'orfèvre : peu importe le temps de fabrication de celui-ci, il sera bombé rapidement et diffusé gratuitement et de façon inattendue au "grand public" : passants, habitants d'un quartier...

Le pochoir comme art de rue dans une optique libertaire est finalement assez récent : il est la conjonction de facteurs techniques (l'invention de la bombe aérosol, démocratisée dans les années 80), et de l'émergence du rock, en particulier des quelques courants les plus proches des idées anarchistes, à savoir le punk et un de ses dérivés, le hardcore. Une filiation avec l'anarchisme se retrouve donc ici, dans ce courant musical qui – si l'on excepte les démarches purement mercantiles de certains groupes – revendique en lui-même certaines valeurs de l'anarchisme : autogestion, alternative au système capitaliste, critique radicale du système en place et de ses valeurs sociales et morales, et remise en question du star-system, proposant une relation différente et plus égalitaire entre les groupes et le public.

...ne pas se limiter à la critique des médias, mais agir en créant ses propres médias...

Les pochoirs vont souvent servir à reproduire sur les murs des grandes villes les noms ou logos de ces formations musicales incarnant alors un élan contre-culturel fondateur et digne d'un électrochoc pour de nombreux adolescents. De l'agit-prop réinventée, pour des groupes dont la démarche tient souvent davantage d'une optique militante et propagandiste que mélomane. Ces groupes eux-mêmes, désargentés et sans moyens très élaborés, utiliseront souvent ce moyen très rudimentaire pour faire parler d'eux. Autant d'inscriptions jetées à la face du passant, du quidam, narguant la police qui, elle, réprime et punit tout ce qui ne rentre pas dans le cadre de la légalité.

La contre-culture qu'est le punk (au sens large) utilisera donc amplement cette technique. Le groupe Black Flag concevra d'ailleurs son logo dans cette optique : un signe constitué de 4 rectangles noirs extrêmement rapides à reproduire sur les murs des villes. Dans la même optique, on retrouvera une grande quantité de groupes dont les logos se sont retrouvés bombés ou pochés sur les murs des grandes villes : depuis les initiales des Dead Kennedys à celles, plus hexagonales, de Bérurier Noir. Le pochoir servira aussi pour ce public souvent turbulent non seulement à décorer les murs des villes, mais aussi à customiser ses propres vêtements.

Mais au-delà de sa proximité avec le mouvement punk, avec lequel beaucoup de pochoiristes connus ou non assument la filiation et les nombreuses références artistiques et graphiques, le pochoir est, en soi, une démarche transgressive. Car ne nous y trompons pas : si le pochoir a aujourd'hui acquis une reconnaissance en tant qu'art et mode d'expression, il n'en est pas moins illégal lorsqu'il prend place dans son milieu naturel, à savoir les murs des villes. Brigades de nettoyage, amendes et poursuites judiciaires en témoignent.

Le pochoir, par essence, est lié à l'anarchisme dans le fait d'assumer et de revendiquer cette transgression de la loi, et, comme le mouvement anarchiste, il occupe un espace de prédilection : la rue. La caricature faite des anarchistes dans les médias officiels, et leur absence dans ceux-ci, l'ostracisme dont notre mouvement fait l'objet, l'a contraint depuis longtemps à retrouver dans la rue un des seuls terrains d'expression.

Manifestations, collages, actions, émeutes, blocages... tout ceci fait partie d'une démarche politique de réappropriation d'un espace public toujours plus privatisé et capitalisé (même les murs, loués sans vergogne aux publicitaires, sont aujourd'hui privés dans une logique de profit).

Tout ceci fait partie d'une démarche politique de réappropriation d'un espace public toujours plus privatisé et capitalisé

L'anarchisme, dans sa critique des médias, a toujours appliqué la stratégie qui consiste à ne pas se limiter à la critique de ce qui existe, mais à agir en proposant et en mettant en place ses propres médias. Le journal que vous tenez dans les mains, au même titre que les pochoirs présents sur les murs, s'inscrivent dans cette démarche.

Si le pochoir est lié au punk-rock et à l'anarchisme, il se dissocie globalement (à de rares exceptions) de l'univers du graff (tag, graffiti ou fresque) qui, lui, est davantage lié à la culture hip-hop. Cela ne se ressent pas seulement dans l'aspect graphique et dans les préoccupations idéologiques exprimées. En effet, dans le « milieu » du graff, les graffeurs sont, seuls ou en groupes (les « crews »), en concurrence les uns contre les autres. Graffer le plus possible, marquer son territoire, graffer plus haut que l'autre : cette démarche trouve son apogée dans le « toy », qui consiste à barbouiller les graffitis de ses concurrents, ou à recouvrir les créations des autres par la sienne.

On ne retrouve pas cette logique dans le « milieu » du pochoir. Bien souvent, les pochoiristes sont solitaires dans leur démarche, et les liens qui peuvent exister entre eux sont plus proches de l'émulation que de la concurrence. Pocher le plus possible, ou réaliser les pochoirs les plus complexes, avec le plus de couleurs possibles, avec les découpes les plus minutieuses, trouver le graphisme ou la phrase qui fait mouche, ou encore faire son pochoir dans le lieu le plus adapté (ou le plus risqué) à sa mise en valeur. Recouvrir les pochoirs des autres n'est pas une pratique qui existe. L'abîmer d'un simple jet de peinture, donc le « toyer » non plus. Démarche assez anarchiste donc, qui consiste, même en étant seul, à avoir une estime réciproque pour ses compères, une sorte de « solidarité de classe », tout en refusant le piège des guerres internes. On ne prouve pas sa valeur en sabotant l'œuvre de l'autre mais en tentant de réaliser des œuvres originales qui seront reconnues pour ce qu'elles sont.

Le street art, c'était mieux avant ?

Certains pochoiristes regrettent un peu le temps où, si le pochoir passait pour du vandalisme aux yeux du grand public, il restait ce qu'il était à la base : un art libre et insoumis, qui avait la rue pour seule galerie. Aujourd'hui, les galeries d'art accueillent des pochoirs, des municipalités payent même certaines réalisations, et le prix de certaines œuvres s'envolent sur le marché de l'art. Cela témoigne encore une fois de l'extraordinaire faculté du capitalisme à tout digérer et à tout accepter à partir du moment où il peut faire des bénéfices.

Cette capacité à récupérer les contre-cultures contestataires n'a rien de neuf. On l'a déjà vu pour certains courants musicaux au départ radicaux. Et pour cela, soit l'art est vidé de son sens et aseptisé, soit le message critique est brandi comme une « preuve » que le capitalisme permet une expression libre et non censurée. C'est en fait l'arbre qui cache (mal) la forêt, car cette mise en avant d'une poignée d'artistes va de pair avec la poursuite de la répression envers les autres. On voit même certains arrondissements de Paris laisser ses murs à des pochoiristes reconnus, et même entretenir leurs œuvres, tout en faisant la guerre à tout autre artiste non autorisé.

Pourtant, cette ambivalence entre récupération et reconnaissance, là encore est assez similaire à l'anarchisme. Les idées anarchistes, diffusées clandestinement ou non depuis des dizaines d'années ont pour certaines été « récupérées » ou reconnues au-delà de notre mouvement. Certaines valeurs, certaines pratiques, sont aujourd'hui reconnues comme étant justes, ou comme étant des voies possibles (auto-organisation des luttes, égalité des salaires dans les scops, prix libre, etc).

Encore une fois, le risque est de les voir vidées de leur sens, et c'est là tout l'enjeu du mouvement anarchiste : rappeler nos valeurs et nos pistes d'actions pour une société future, et profiter de certaines avancées dans les esprits pour aller encore plus loin.

Les pochoiristes, comme les anarchistes, n'ont donc pas d'alternative : il leur faut assumer ce qu'ils sont et d'où ils viennent et, au lieu de se décourager face à la répression et à la récupération, continuer à s'exprimer et faire fructifier cette situation à leur bénéfice.

Redonner au pochoir cette dimension d'activisme artistique, conserver son caractère de rébellion et d'insoumission malgré la répression, et continuer à prendre ici et maintenant la parole.

Bibo

Photos et pochoirs : Bibo

Photos et pochoirs : Bibo

Photos et pochoirs : Bibo

Le canular est-il un art libertaire ?

Étudier les liens entre Art et Anarchie ne saurait se limiter ni à l'examen d'une production artistique militante spécifique, ni au relevé des sympathies libertaires – ou de l'engagement – d'artistes renommé.es.

Allez, osons le dire... il y a comme un cousinage naturel, une affinité intrinsèque entre l'Art lui-même et la pensée libertaire : la nécessaire libération de l'imagination, l'indispensable dépassement – voire la destruction – des carcans normatifs et intellectuels, la volonté de produire un discours qui conduirait le récepteur à un questionnement émancipateur en bouleversant sa perception habituelle du monde... bref, tout ce qui s'impose à la pratique artistique semble, par essence, profondément libertaire.

«*L'Art est révolutionnaire ou n'est pas*», disait Jean-Louis Barrault. Soit. Et donc, libertaire, révolutionnaire, il lui fallait évidemment des piques sur lesquelles ficher quelques têtes trop sacrées : la galerie des égos décapités sur les pointes aiguisées des canulars d'artistes se visite le sourire aux lèvres.

Art Keller - Collection Yoon Ja Choi & Paul Devautour

Peut-être faudrait-il s'attacher à définir le canular ?

Un petit détour vers l'étymologie du terme, issu du vocabulaire médical, nous en donne un aperçu savoureusement imagé : poser une canule, c'est tout simplement enfoncer un humiliant petit tuyau dans le fondement du patient pour y introduire un liquide ... Il n'en fallait pas plus aux potaches de l'École Normale pour inventer, au début du siècle dernier, le terme de *canular* pour désigner les brimades infligées aux nouveaux élèves à leur arrivée : l'ancêtre du bizutage, en somme...

Très vite, le canular désigne plus généralement une blague, une fausse nouvelle propagée dans l'intention de se moquer du naïf qui en est la cible. Et qui l'a donc, vive l'étymologie, dans le c...

Bref, si poétique soit-il, ce sens communément admis de "tromperie" est bien restrictif. Car pour canuler, il ne suffit pas de tromper. Il faut aussi le faire gratuitement (le contraire serait une vulgaire escroquerie), et publiquement : in-canuler en place de grève, en présence d'un auditoire le plus nombreux possible, amené à rire aux dépends du sujet d'infortune. Enfin, quand je dis à rire... à condition aussi que le rire mène à la pensée ! Car en dépit des grincheux fermés du bulbe qui voudraient ne voir dans le canular que la futilité cruelle d'une blague puérile, le canular est une chose très sérieuse, révélateur d'un sens qui ne se laisse approcher qu'à la condition d'accepter de remettre en cause la sacralité de la victime.

Une tarte à la crème, par exemple, c'est con, comme blague. Mais quand elle est lancée par Noël Godin sur la face empourprée de suffisance d'un philocrate hargneux filmé à l'insu de son plein gré dans sa crise d'hystérie consécutive, cela tient de la geste canularesque : sa colère d'être humilié (c'est à dire, ni plus ni moins que replacé dans l'humilité) éclaire, mieux que ne le feraient la somme de ses péroraisons prétentieuses, la démesure de l'importance qu'il se donne. Oui, bon, vous me direz : ce n'est pas un vrai canular puisqu'il n'y a pas tromperie au départ, tout juste un piège digne de la caméra cachée... Certes. Mais cela nous permet de mettre en lumière un autre aspect fondamental du canular : le fait que celui-ci fonctionne d'autant mieux que la victime est persuadée que son statut, sa propre sacralité, la rend imperméable à toute remise en question. Et il faut avouer qu'en Bernard Henri Levy, nous avons là affaire à une victime potentielle hors catégorie, candidat à l'incanulation même lorsqu'on ne l'attend pas : en créant en 1995 Jean-Baptiste Botul, Frédéric Pagès ne s'attendait sûrement pas à ce que BHL prît au sérieux les écrits facétieux de ce penseur imaginaire, jusqu'à les citer très sérieusement à l'appui de son argumentaire dans son ouvrage *De la guerre en philosophie* paru quelques 15 ans plus tard... et ce faisant, prouvant encore une fois qu'il est, à une lettre près, ce que BHV est au bricolage : « *le grand magasin emblématique repère des bricolos créatifs, des parisiens Rive Gauche, des branchés de l'Hôtel de ville, un bazar version luxe où l'on peut trouver de tout*». (Je n'invente rien, c'est la vraie présentation internet du BHV Marais.)

l'Atelier de la Monnaie : Le collectif tirait son nom de l'atelier où il se réunissait, dans le grenier de l'ancien Hôtel de la Monnaie à Lille

Bref, tout ceci ne nous avance que peu : nous parlions d'Art et d'Anarchie, et l'incanulé ci-dessus n'est certes pas à la hauteur du sujet. Mais puisque nous évoquions les personnages imaginaires, tiens, puis-je vous présenter Aimé Désiré Fortuné de Vogelaëre ?

Faux papiers pour une vraie révolution

En 1957, quelques étudiants en rupture de Beaux-Arts fondent le mouvement artistique lillois le plus important de l'après guerre : l'Atelier de la Monnaie. Au cri de "*Halte à l'immobilisme*", Roger Frézin, Claude Vallois et Pierre Olivier entraînent à la rébellion anti-académique une bonne fraction des Beaux-Arts de Lille, formant un groupe de contestation radicale réunissant Jean-Pierre Dutour, Jean Brisy, Jean Parsy, Lyse Oudoire, Marco Slinckaert... Parmi leurs invités d'honneur, figureront des artistes de l'École de Paris tels Balthus, des représentants de l'abstraction lyrique (Alfred Manessier par exemple), des surréalistes, de l'Op Art, des nouveaux réalistes comme Nicki de Saint Phalle... Tout ce petit monde est soutenu et entraîné par un de ces personnages qui ne restera pas dans la grande histoire de l'Art, bien qu'il y ait contribué : Parrain.

Parrain est marchand de meubles à Roubaix à l'époque où Roubaix est la propriété d'une grande bourgeoisie du textile paternaliste et ultra-conservatrice. C'est un vieux monsieur de 70 ans, à l'allure respectable cachant un sens de la vie et du retournement des conventions hors normes. Il sera l'âme et le soutien de l'atelier, y insufflant son esprit canularesque, suivant tout autant qu'entraînant les joyeux trublions dans leurs pires délires. Roi de l'aphorisme et du nom qui claque, c'est lui qui baptisera le personnage fétiche créé par le groupe : Aimé Désiré Fortuné de Vogelaëre, artiste incommensurable et inventeur de la brique bleue.

Un jour, entraîné par Parrain, qui joue habituellement le rôle de "l'officiel" dans les nombreux canulars montés par l'Atelier, le groupe convie la presse et les politiques à l'inauguration de la Place Aimé de Vogelaëre. La cérémonie a lieu en grandes pompes, on peint solennellement en bleu la brique d'un mur voisin avant de dévoiler la plaque créée pour l'occasion. Les journaux ont fait le déplacement et produiront très sérieusement l'hommage panégyrique d'Aimé de Vogelaëre sur la base de la biographie – loufoque – qui leur a été transmise via dossier de presse, des politiques s'excuseront « *de ne pouvoir assister au juste hommage rendu à ce grand artiste qu'ils ont bien connu* »... Le canular marche à fond, et pendant longtemps.

« *Mais, tu savais bien qu'il était imaginaire, tout de même, hein ?* » s'inquiète Francis Delabre, écrivain et témoin de cette époque, quand je l'interroge au sujet d'Aimé... Je réponds oui, bêtement, car finalement, tout cela n'a rien d'imaginaire : Aimé de Vogelaëre, c'est l'incarnation, ou plutôt l'impatronisation, de l'esprit de l'Atelier ; l'auteur véritable d'œuvres et de nombreux aphorismes produits collectivement, en ce sens du collectif où chaque contribution individuelle au corpus d'Aimé de Vogelaëre

est un don au collectif, produit à sa gloire exclusive, formant un bouillon d'inspiration frondeuse et émancipatrice. «*Tout ça n'avait rien de gratuit,* m'explique encore Francis. *Il y avait un côté très politique. Parrain passait sa vie à ça : du matin au soir, il montait des canulars. Les cibles, c'étaient en vrac les politiques, les bourgeois, l'ordre, la presse... Par exemple, un jour... Je t'explique... Un dimanche qu'on l'avait aidé à déménager des meubles d'un entrepôt, Parrain nous invite tous au Buffet de la Gare. Attention, le Buffet de la Gare, c'était quelquechose à l'époque : le 3 étoiles du cru, le rendez-vous dominical de la très grande bourgeoisie des filatures, on n'y entrait pas comme ça, et avec nos dégaines de bohémiens, dégueulasses du déménagement... Donc Parrain décide d'entrer en éclaireur, et demande une table pour lui seul, se présentant comme "Maître Vancauvelart, député-maire communiste de Hersin-Coupignies". On entre donc 10 bonnes minutes après lui, et là, gros choc, les fourchettes s'arrêtent... Le maître d'hotel accourt affolé nous expliquer que « ça va pas être possible », quand l'un de nous fait bien sûr semblant de reconnaître "Maître Vancauvelart", qui évidemment nous invite à sa table, au grand effaremment des familles respectables. On a mangé, chanté l'internationale, mis le restaurant sens-dessus dessous, et on a finit par sortir toutes les tables qu'on est allés poser sur les voies pour bloquer la gare de Tourcoing... Parrain, tu vois, c'était pas une vedette, mais c'est lui qui insufflait la vie dans l'atelier de la Monnaie... Et quelque part, Aimé de Vogelaëre, ben c'était un peu lui*»

Du grand sérieux d'une pratique subversive...

Je vous parle d'Aimé parce que, des années plus tard, bercée par les récits nostalgique de certains des membres de l'atelier, j'ai pu avoir comme l'impression de toucher du doigt la mordante insolence joyeuse qui animait le groupe, mais il faut vous imaginer que c'est sans doute le même esprit frondeur, avide de casser les conventions et de renverser les convenances, qui guidait Dada et les surréalistes, Duchamp, les lettristes d'Isidore Izou, enfin tous ceux qui, déjà, présentaient parfois leurs œuvres comme des canulars quelques décennies plus tôt... à l'époque de la naissance du canular, en fait.

Oui, parce que je vous ai fait l'histoire à l'envers : il faut se souvenir que le canular est apparu en même temps que le mot pour le désigner, c'est à dire au début du siècle dernier. Certes, les artistes cultivent le doute depuis la nuit des temps : les peintres ont leurré à coup de trompe-l'œil, puis les photographes en retouchant leurs images, la littérature en se donnant des allures de thèses scientifiques, ou le cinéma en jouant les faux-vrais reportages... Faire glisser insidieusement les frontières entre fiction et réalité, brouiller les codes et faire reculer les certitudes des spectateurs a toujours fait partie de l'Art. Mais il a fallu que l'on nomme la chose pour voir apparaître les canulars revendiqués comme tels, et visant moins à tromper qu'à perturber, à travers la tromperie, les représentations, les croyances, les positions et les figures de sacralité, qu'elles soient religieuses, politiques ou artistiques.

Et ce n'est pas anodin si les tous premiers canulars ont quasi systématiquement, à travers l'invention de personnages fictifs, posé la question de l'identité de l'auteur, ou de l'auctorialité comme présupposé de la valeur de l'œuvre : Marcel Ajar et Romain Gary, Duchamp et R.Mutt, Rrose Sélavy... Au moment où l'œuvre devient reproductible techniquement, les questions d'authenticité et de légitimation d'une œuvre deviennent des préoccupations majeures du milieu de l'Art... préoccupations que vont donc tout naturellement interroger, pourfendre et stigmatiser les canulars.

Le premier canular célèbre de ce tonneau est sans doute «Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique », huile sur toile prétendument de Joachim-Raphaël Boronali, jeune surdoué italien inconnu, présentée en 1910 au salon des indépendants. La toile est évidemment un canular : c'est en fait Roland Dorgelès, journaliste, qui l'avait, devant huissier, fait peindre par un âne dénommé Lolo, à la queue duquel il avait accroché un pinceau, agité frénétiquement par l'enthousiasme de l'âne chaque fois qu'on lui offrait une carotte... Même si André Salmon, qui a évoqué l'affaire dans ses mémoire, dit ne pas avoir le souvenir « *d'articles enthousiastes, de délire de la critique mettant au premier plan le peintre Boronali* », néanmoins le canular fonctionne, et dénonce le fonctionnement du système de légitimation du monde de l'Art où une toile peinte par un âne peut être reçue au même titre qu'une œuvre d'artiste, sans distanciation

Joachim-Raphaël Boronali - Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique

aucune.

Faux personnage, fausse œuvre, le canular peut aussi pendre les chemins de la fausse récompense : trois ans plus tard, Jules Romain organise avec ses amis habitués des canulars l'élection du "prince des Penseurs". Face au très sérieux Henri Bergson, c'est Jean-Pierre Brisset, fou littéraire, qui gagne la compétition, et une journée Brisset est organisée à Paris, avec banquet, discours et conférence du prince des Penseurs à l'Hôtel des sociétés savantes. Avec ce canular moquant la prétention des remises de prix, c'est l'esprit de sérieux qui est instantanément mis hors jeu : c'est à dire hors d'état de nuire.

Plus subtilement, le canular peut aussi mettre en jeu une œuvre véritable faussement présentée comme témoignage réel, interrogeant les frontières de ce qui fait la vérité d'un récit : en 1952, Grasset publie Les Cahiers de Louis-Adhémar-Timothée Le Golif, dit Borgnefesse, capitaine de la flibuste. Présentés par Albert t'Serstevens comme étant d'authentiques mémoires découvertes dans une vieille malle suite aux bombardements de Saint Malo en 1944, il s'agit en vérité d'une œuvre de fiction, un canular dont Patrick Poivre d'Arvor sera la victime en citant l'ouvrage dans la bibliographie de son livre Pirates et Corsaires...

Des beaux-arts à la littérature, le canular est devenu au fil du temps une des formes permettant le mieux aux artistes de questionner le monde de l'art et ses critères de valeur, ouvrant des espaces de discussion où la lutte entre le vrai et le faux peut se déployer de manière particulièrement complexe.

Le Grand Prix 2009 du Photoreportage Etudiant décerné par le cervelet droit des médias (j'ai nommé Paris-Match), avait comme attendu couronné un sujet bien racoleur : la dégradation des conditions de la vie étudiante, illustrée par de -magnifiques- photos noir et blanc misérabilistes conformes au catalogue des clichés médiatiques ordinaires. Jeunes pauvres fouillant dans les poubelles pour se nourrir, se prostituant pour payer leurs frais de scolarité, travaillant allongés sur des grabats de misère dans des chambres sordides... Lors de la cérémonie de remise du prix, les lauréats, Guillaume Chauvin et Rémi Hubert, étudiants en art-déco à Strasbourg, envoient un coup de pied bien senti dans la fourmillière : il s'agit d'un canular, les photos sont de pures mises en scène construites à dessein pour démontrer combien la majorité de l'imagerie médiatique a inversé le schéma de l'enregistrement objectif de l'événement en recherchant, voire en provoquant, une iconographie conforme aux à-prioris que le média attribue au public à propos du sujet traité. Cette critique en acte du photojournalisme est d'une décapante justesse, à tel point que, dépité de s'être fait prendre (et mauvais joueur), Paris Match a tout simplement annulé le concours...

Derrière le rire et la provocation, le désir d'engager une réflexion critique donne au canular la dimension extrêmement sérieuse d'une pratique où c'est le mensonge même qui est révélateur de vérité, en ce sens où il met en place un processus réflexif engageant la ou les personnes dupées à adopter une attitude critique vis à vis des paradygmes qui modèlent leur vision courante du monde. Une pratique éminement émancipatrice...

Du canular d'artistes au canular artistique

La biographie-canular de Nat Tate, inventée de toutes pièces par William Boyd en 1998 (le nom de cet "artiste oublié" est forgé à partir de celui de la National Tate Gallery) pour "*démontrer combien une pure fiction pouvait être puissante et crédible, et [...pour] élaborer une sorte de fable moderne sur le monde de l'art*", témoigne d'une évolution dans la pratique du canular : s'il a d'abord servi à jeter le trouble sur l'identité présumée de l'auteur pour s'étendre à l'institution, le canular s'est vite mis à s'attaquer aux fondements mêmes sur lesquels repose notre croyance en l'art. "*Le problème avec le monde de l'art,* commente Boyd, *c'est qu'il suffit d'un riche mécène pour créer une tendance.*"

On ne peut que penser au canular permanent monté par Yoon Ja Choi et Paul Devautour : artistes, ceux-ci déclarent en 1985 arrêter toute production pour se consacrer à la promotion d'autres artistes qu'ils découvrent. "*Dans les années 80, le collectionneur s'est imposé comme une figure toute-puissante, capable de faire des choix, de peser sur le marché et sur les artistes, d'orienter la totalité du système artistique. Il nous a semblé donc plus intéressant, et plus efficace, de réunir des oeuvres plutôt que d'en produire*".

Canular : ce sont évidemment eux qui produisent les œuvres de tous les artistes de leur collection ultra-contemporaine, de Art Keller à Sacha Ackas en passant par David Vincent, Martin Tupper, Claude Lantier... nous engageant ainsi à une réflexion sur le processus de fabrication d'un artiste. Et l'œuvre de chaque artiste présenté, sans biographie ni contexte, interroge sur un des aspects particuliers de ce processus. Ainsi Nancy Crater, leur dernier poulain, est une artiste dont on ne connaît aucune oeuvre, dont tout le travail

John Beep
Groupe métavériste
Photos Piotr Schmidtke

consiste précisément à ne rien produire, et qui n'existe que par ce qu'on veut bien en dire...

Le canular de Yoon Ja et Paul Devautour est caractéristique d'une certaine démarche de perpétuel auto-questionnement de l'art contemporain. Terrain d'élection des jeux de l'esprit, il semble de fait devenu intrinsèquement lié au canular, dégénérant en une critique supplantant l'œuvre elle-même « *Contempler une oeuvre d'art dite contemporaine, se rendre dans quelque galerie, hall ou musée pour s'intéresser à quelque installation contemporaine que ce soit, c'est immanquablement faire l'expérience, à un degré plus ou moins intense mais toujours irrésistible, du canular*. » explique Yves Chalas. A tel point qu'il suffit de reproduire les codes d'une démarche canularesque, c'est à dire de poser à travers une production la question de l'art (c'est-ce de l'art ou une blague ?) pour qu'effectivement, cela devienne de l'Art.

Mais est-ce suffisant ?

Y a t-il un artiste quelque part ?

Ou le cas Koons : la supercherie ultime du canular droitier.

Ce qui va suivre n'est qu'un avis personnel, et néanmoins je crois le cas Koons symptomatique d'un aboutissement du concept de canular. Entendons-nous bien : je parle d'aboutissement au sens de fin, d'épuisement, de mort, de galvaudisation. Bref.

Resituons le débat : courtier en matières premières à Wall Street durant 10 ans, Jeff Koons se lance, au début des années 80, dans l'art qu'il conçoit comme « *un vecteur privilégié de merchandising* ».

Oui, je sais, moi aussi j'ai vomi, ça fait toujours ça au début.

De fait, Koons ne réalise aucune œuvre lui-même mais impulse des idées qu'il fait exécuter par son équipe d'une bonne centaine d'assistants-artisans réunis dans son atelier de Chelsea, près de New York.

On pourrait être tenté de penser que Koons est un marchand opportuniste qui a tout simplement décidé de simplifier le marché de l'art en se mettant directement en rapport, en tant que marchand-commanditaire d'objets, avec des acheteurs d'art qu'il côtoie.

Acheteurs qui, au vu de la hauteur des sphères où le sieur officie, ont l'immense avantage d'être également pourvoyeurs-minute de statut d'artiste majeur : favori du grand financier américain Bernard Madoff (on ne rit pas), porté au pinacle par François Pinault, Koons joue à merveille la danseuse vedette au grand bal des escrocs.

Sa première expo a lieu au New Museum of Contemporary Art de New York, rien que ça, et comme rien n'est gratuit ma bonne dame, il est en 2008 l'artiste vivant vendu le plus cher au monde, avec une enchère de quelques 16M€ pour son *Balloon flower magenta*. Ce qui fait dire aux critiques (copiant là, serviles, le dossier de presse de l'artiste au mot près) qu'il a « *pulvérisé la frontière entre les arts populaire et élitiste.* »

L'idée d'un Koons marchand opportuniste est d'autant plus prégnante que ce qu'il fait fabriquer, ce ne sont guère plus que des "choses". Grandes et brillantes, certes, et fort bien réalisées (100 assistants, on ne s'attendrait pas à moins), mais finalement rien de plus que des choses, ustensiles électroménagers, bibelots rococos, ballons gonflables, produits de consommation ne revendiquant rien d'autre qu'être des objets de consommation, en plus grand et plus brillant.

Je vous vois venir. Le pop-art, les ready-made de Duchamp, toussa toussa... Certes. Techniquement, la production de Jeff Koons pourrait être considérée comme le point de rencontre entre ces concepts. Koons s'en revendique, et aussi de l'hyperbolisation de Claes Oldenburg, de l'antropomorphisation des objets d'Arman, le tout mêlé à la récupération de l'imagerie kitsch issue des cultures populaires occidentales... Mézalors, c'est de l'art ou du cochon ?

C'est du canular mes frères, du brave et bon vieux canular, ces enfoirés de marchands ont fini par nous chouraver le canular. Et en utilisant ce canular comme un "habit de l'art contemporain", en manipulant superciciellement quelques connotations pop renvoyant à des sous-cultures patiemment construites par des acteurs engagés qui n'avaient que faire du profit et de la spéculation (punk, americana, white trash...), Koons réalise et dépasse la prédiction d'Yves Chalas : « *Le canular lié à l'art moderne avait une fonction critique essentielle ou prétendue essentielle... Le canular lié à l'art contemporain n'a plus cette charge critique et corrosive à l'usage des utopies ou des conservatismes. L'art contemporain a neutralisé le canular en s'unifiant définitivement à lui, en le plaçant au coeur même de sa démarche créative*.»

Utilisé ainsi comme uniforme de l'art contemporain (l'habit ferait donc le moine), le canular met en jeu un processus grave : dans ce schéma, l'artiste est tout simplement zappé. Les marchands s'organisent entre eux pour produire la cote d'objets qu'ils collectionnent et qui les enrichissent, et tout cela tourne de façon bien huilée, produisant un art marchand à la gloire exclusive du marchand, jouant une partition d'une ambivalence perverse où l'artiste prétend interroger le pourquoi de la glorification des objets de consommation, quand c'est l'art lui même qui est, dès la genèse de l'œuvre, pensé comme un produit de consommation.

Et pour comprendre la tristesse infinie de tout ça, il faut voir à quel niveau ce canular fonctionne : fin 2008, Koons expose à Versailles ses toutous-ballons et ses gros lapins-choupis-tout-plein en porcelaine kitsch lors d'une restrospective très controversée. Et qui croyez-vous qui réagisse ? C'est Charles-Emmanuel de Bourbon-Parme, Prince de son cul, descendant de Louis XIV (et du singe, comme moi) qui intente un procès à l'artiste «*au nom de la défense du droit moral de ses royaux ancêtres*».

Nous autres, pauvres sans culotte qui n'y couiquons queue dalle, en viendrions presque à trouver le marchand de bibelots sympathique, voire révolutionnaire...

Et d'oublier que nous sommes en face du canular de la récupération ultime : alors que Duchamp et Warhol dénonçaient -entres autres- le fait que le marché de l'art crée l'art, Koons nous montre un monde où ce sont les marchands d'art qui fabriquent et mettent eux-même l'art en scène dans une provocation d'opérette : un monde où l'art du marché crée le marché de l'art.

Et moi je dis, ben ça, c'est du grand art.

Un peu d'espoir dans ce monde de brutes...

Neutralisé, le canular ? Pourtant, même lorsqu'ils semblent ne regarder que le nombril du petit monde de l'art, les canulars artistiques ont parfois une dimension de critique sociale qui dépasse de loin cet univers restreint.

L'œuvre de Piotr Schmidtke par exemple, artiste polonais contemporain, pluridisciplinaire, marquée par une interrogation constante de la virtualité, est évidemment émaillée de canulars, utilisés comme lieux de distanciation critiques.

Piotr est créateur et théoricien du métavérisme, théorie esthétique à caractère anarchisant, dont il publie le manifeste en 1988 à Paris : celui-ci commence par une critique de l'obligation imposée à l'artiste, pour être crédible, de recourir à un langage plastique homogène, le "principe d'un moyen choisi" contraire au principe de liberté dans l'art, et se termine par l'hypothèse d'une perception artistique approfondie rendant nécessaire d'éliminer l'obsession de la possessivité. Pour Szmitdke, l'objet n'est qu'une façon de voir cet objet même : « *A-voir, c'est ne pas voir, l'art est une arme absolue contre l'attitude consommatrice, dont la possession est un but* »...

Il organise une exposition métavériste réunissant une quinzaine d'artistes agissant dans des domaines divers (peinture, sculpture, musique...) et se différenciant les uns des autres par leurs langages artistiques enracinés dans des contextes culturels ou sociaux spécifiques. L'œuvre de John Beep, par exemple, montre une obsession pour l'angle à 53,8°, chacun de ses tableaux étant construit autour d'une droite inclinée selon cet angle particulier. Il faut fouiller la biographie du peintre pour comprendre cette idée fixe : golden boy issu d'une famille richissime, sa vie est bouleversée en 1985 par un terrible accident d'hélicoptère à la suite duquel il reste 2 jours coincé dans les glaces du Spitzberg, en Antartique, avec pour seul horizon une pale d'hélicoptère inclinée à 53,8°. A la suite de cette accident, une profonde remise en cause de son mode de vie le mènera à renoncer au luxe pour la méditation, la philosophie et la peinture.

... Canular : la totalité des artistes présentés, leurs œuvres comme leur biographie, est le produit exclusif de Piotr, accumulant de virtuelles attitudes créatrices comme un prêt-à-porter et prêt-à-servir pour les dictionnaires des arts.

En tant que courant critique socialement engagé, le métavérisme nous met en garde contre l'invasion des valeurs virtuelles et nous dévoile le monde des simulacres. Il démystifie les faits, les images et les personnages de référence fictifs et artificiels qui s'emparent des esprits humains afin d'en chasser la volonté active de participer à la création de la réalité.

Le livret canularesque de l'opéra métavériste de Piotr, *Le Musée hystérique de Madame Eurose,* est par exemple particulièrement parlant à ce sujet : ancienne mère maquerelle de haut vol, madame Eurose a profité des relations acquises dans son ancien métier pour se faire nommer ministre mondiale de la Culture. En tant que Ministre, elle a proposé aux artistes de participer au concours de "l'artiste mondial du siècle" : les candidats au titre seront isolés sur une île où, filmés 24h sur 24, ils seront soumis à la sélection du public d'une émission internationale de télé-réalité, qui ne prendra fin que lorsqu'un des artistes aura été élu. Des années plus tard, le fils d'un peintre de renommée internationale qui vient de mourir cherche à comprendre qui était la femme obstinément représentée par son père au fil de chacun de ses tableaux, modèle dont il est lui-même tombé amoureux. Il s'adresse naturellement à Madame Eurose, qui connaissait son père, et qui, succombant aux charmes du jeune homme, lui révèle le canular : son père n'a jamais été artiste, madame Eurose avait monté un concours fictif qui lui permet de vendre fort cher une "identité d'artiste" à de riches intellectuels en mal de reconnaissance créative, en leur fournissant la production régulière des véritables artistes enfermés sur l'île qui continuent à créer indéfiniment sous l'œil de fausses caméras dans l'espoir d'une reconnaissance mondiale séculaire... et l'artiste dont le père du jeune homme a acheté

l'œuvre (et donc la qualité d'artiste) est une femme, et c'est elle-même qu'elle peint sans relache, se croyant sous l'œil du monde...

«Depuis quelques années les canulars se sont imposés comme une véritable arme de dérision massive, en même temps qu'un moyen inédit de réactiver la critique sociale et rouvrir le champ de l'utopie politique.»[1]

À mi-chemin entre l'art et l'activisme, les Yes Men témoignent d'un genre récent de pratiques activistes usant du canular pour ébranler les fondements capitalistes de notre société en s'attaquant à ses structures institutionnelles, qu'elles soient étatiques ou économiques. On se rappelle notamment leur interview de Balkani expliquant à ces faux journalistes américains qu'il n'y a pas de misère en France, juste quelques marginaux indécrottables ayant choisi d'être SDF...

On se souvient également de l'Eglise de la Très Sainte Consommation, dont le PDG et Saint Père fut candidat aux élections législatives de 2012 dans le Nord, obtenant la très honorable place de 8ème sur 14...

On pourrait aussi citer les canulars de Plastic Jesus, street-artist californien qui s'est amusé récemment à introduire de faux produits dans les rayons des magasins Best Buy : une *Useless Plastic Box 1.2* vendue 99,99$ et qui, selon l'étiquette, n'est rien de plus qu' «*un autre objet dont vous n'avez pas vraiment besoin. Ne fonctionnera pas une fois chez vous. Nouveau modèle dans 4 semaines. Durée de vie de la batterie trop courte pour être d'une quelconque utilité*»...

En sortant du champ des galeries, le canular retrouve sa force corrosive et se pose comme une ressource artistique précieuse pour lutter contre la perpétuelle récupération de l'Art par le marché. Pour nos mouvement libertaires, il est, plus que jamais, une source d'inspiration tout autant qu'un outil. L'irrévérence nécessaire du canular ne peut qu'être mis en relation avec une démarche profondément libertaire visant à désacraliser pour émanciper, toujours révolutionnaire dans sa volonté de modifier les paradygmes.

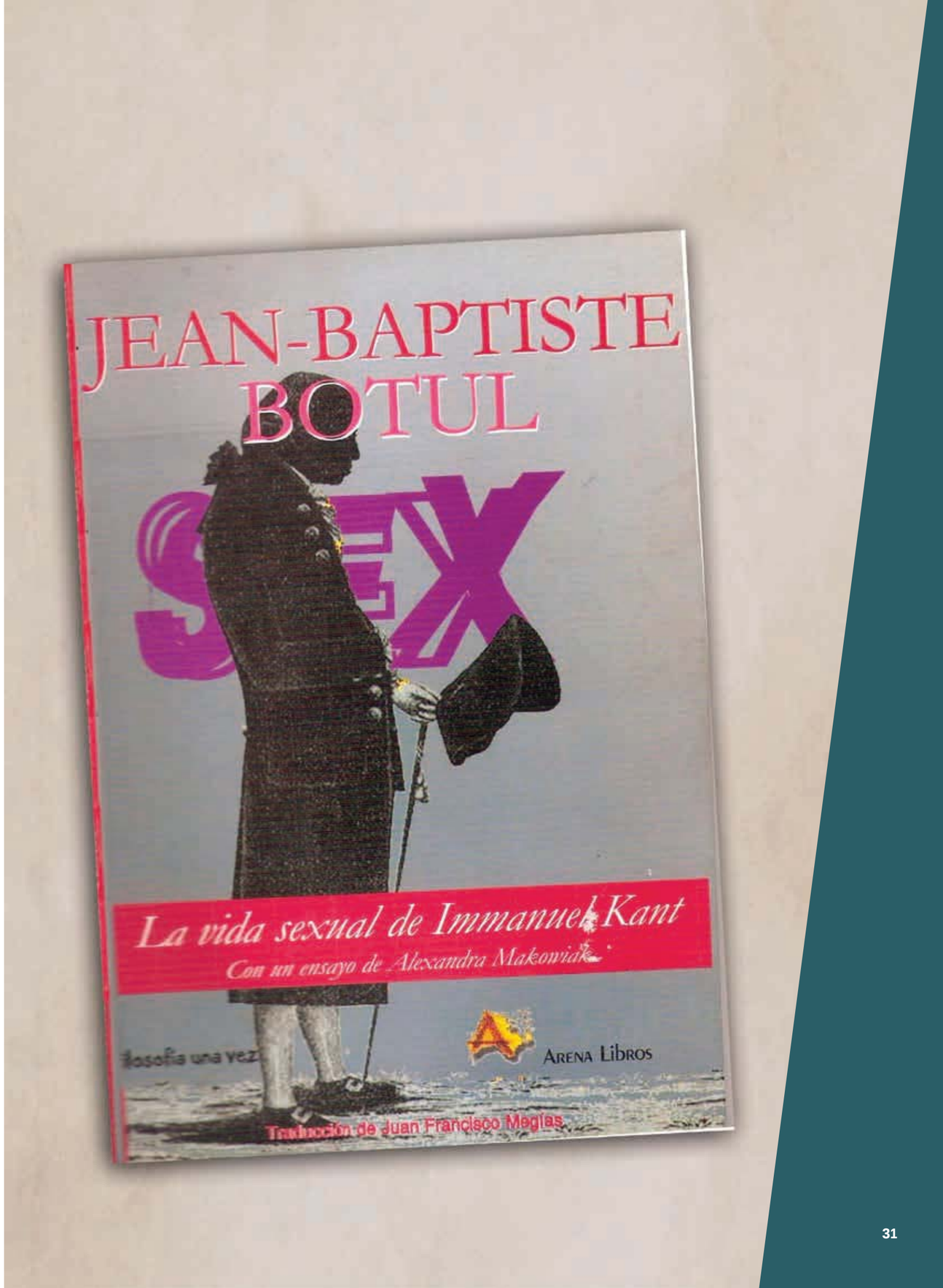
« *L'exigence d'ordre, en vertu de laquelle on condamne ce qui est neuf, n'est souvent que l'exigence d'un certain genre d'ordre [...], un ordre déjà connu, familier et rassurant. Celle-ci ressemble au besoin d'ordre qu'éprouvent certains patients au cerveau endommagé, décrits par ce grand médecin et ce grand homme que fut le neurologue Kurt Goldstein : le sens de l'ordre qu'on trouve chez ce malade est une expression de son infirmité, une expression du fait qu'il a perdu en partie une caractéristique humaine essentielle : la capacité de modifier et d'adapter ses attitudes.* », nous rappelle salutairement Shapiro.

Le canular, serait-il donc l'art du dés-ordre ?

Pola
Groupe Bethune Arras
Fédération Anarchiste

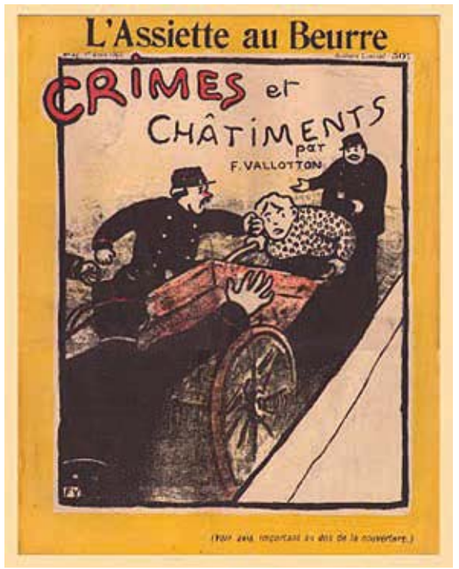
1 André Gattolin et Emmanuel Poncet, Canular et utopie politique, Multitudes, no 25, été 2006.

Photos et étiquette : Plastic Jesus



Vallotton

anarchisme solitaire et peinture "à l'emporte-pièce"



De «*ce que j'ai vu chez lui, de la longue causerie où nous avons effleuré ensemble tout ce qui peut tenter un entretien, depuis la peinture jusqu'à l'anarchie, je crois avoir deviné en lui un poète, un passionné chercheur d'impressions plus encore que de sensations, un tempérament de créateur*.» Ainsi s'exprimait Michel Zévaco (autre grande figure libertaire à redécouvrir) dans Le Courrier français pour annoncer à ses lecteurs l'arrivée de Félix Vallotton parmi les collaborateurs de cet hebdomadaire illustré, le 25 mars 1894. Parler publiquement d'anarchie un mois et demi après l'exécution d'Auguste Vaillant (5 février), moins de quatre semaines après l'attentat du Terminus et l'arrestation d'Émile Henry (26 février, guillotiné le 21 mai) et en pleine discussion des « lois scélérates » (qui ne seront abrogées qu'en 1992... au profit d'autres plus efficaces), voilà qui ne manquait de cran ni de la part de Zévaco, déjà emprisonné pour délit d'opinion en 1893, ni de la part de Vallotton, facile à expulser du fait de sa nationalité suisse.

Avant cet hebdomadaire, auquel il donna une douzaine de dessins, il avait collaboré à l'Art et l'Idée, éphémère revue mensuelle d'Octave Uzanne, puis à trois numéros de L'Escarmouche, publication anarchisante dont l'insoumis Georges Darien était l'unique rédacteur et qui compta aussi Willette, Vuillard et Toulouse-Lautrec parmi ses illustrateurs. Vallotton livra ensuite des dizaines de planches gravées ou dessinées – dont ses célèbres « masques » illustrant les proses de Gourmont – à la Revue blanche des frères Natanson entre 1894 et 1902, un nombre encore plus important au Cri de Paris des mêmes Natanson de 1897 à 1902, et collabora à beaucoup d'autres publications satiriques et polémiques comme Le Sifflet, journal dreyfusard, L'Assiette au beurre, dont il réalisa l'ensemble d'un supplément, ou Le Canard sauvage, « hebdomadaire satirique, anticlérical, antimilitariste et libertaire », dont il illustra en 1903 tous les numéros. On pourra voir quelques-unes de ces planches dans la belle exposition que lui consacre à Paris, jusqu'au 20 janvier, le Grand Palais.

Il y est très peu question d'anarchisme et c'est à peine si, dans le catalogue par ailleurs fort soigné et de bon intérêt, le mot est mentionné (deux fois, pp. 16-17), pour ne plus revenir ensuite. C'est qu'il y aurait eu deux Vallotton, le jeune Suisse venu à Paris à 16 ans y apprendre la peinture, en 1882, et s'y débaucher physiquement et intellectuellement, comme l'en soupçonna sa famille, jusqu'à se faire un nom dans l'illustration de presse libertaire, et, à partir de 1899 et jusqu'à sa mort en 1925, à soixante ans, l'artiste marié à la fille d'un important marchand d'art parisien. Au dessinateur et graveur anarchisant aurait succédé un peintre embourgeoisé, soucieux de perfection artistique sinon de respectabilité, comme on le verra à travers ses toiles à scandale et ses écrits. Cette légende des deux Vallotton n'est pas récente, remontant à son mariage même, où de proches amis, tel Édouard Vuillard, crurent discerner une « révolution » à l'envers. Légende commode pour ne retenir que sa peinture, il est vrai bien moins célèbre que ses illustrations de presse, et trop peu reconnue en son temps.

De la guerre sociale...

Il est revenu à Jean-Paul Morel, à l'occasion d'une précédente exposition, *Le très singulier Vallotton*, présentée à Lyon et à Marseille en 2001, de rétablir partiellement les faits, d'abord dans un texte du catalogue, puis dans deux livres, *Vallotton dessinateur de presse et graveur* (Favre, 2002), et *La Vie est une fumée, textes, lettres et propos choisis de Vallotton* (Mille et une nuits, 2013).

Si l'on a tiré des archives de "l'hoirie Félix Vallotton" trois volumes de Lettres et documents (Bibliothèque des arts, 1973-1975) dont le dernier reproduit de larges extraits de son Journal 1914-1921, l'ensemble publié est loin d'être complet, comme l'a montré la parution de ses écrits sur l'art (5 Continents, 2013), volume récemment signalé dans ces colonnes. À côté de pièces de théâtre et d'un roman inédits, il y manque notamment la correspondance qu'ont échangée Vallotton et Jean Grave, le premier faisant encore parvenir au second, en 1903, un dessin destiné à alimenter un album de lithographies édité en soutien aux Temps nouveaux, titre que ne mentionnent jamais les Lettres et documents ! On n'y trouve qu'une seule lettre d'Octave Mirbeau, en dépit de leur proximité jusqu'à la mort de ce dernier en 1917, etc. Sans pouvoir reprendre ici tous les éléments de preuve faisant conclure à J.-P. Morel qu'il est abusif d'introduire des "césures" dans la vie et l'œuvre de Vallotton, et fallacieux de dissimuler par exemple qu'en 1915 encore il demeurait un « *"anarchiste intellectuel" peut-être, mais anarchiste* », il faut au moins tenter de comprendre, malgré les lacunes documentaires, par quelles voies il l'était devenu.

L'apparente froideur ou plutôt l'ironie glacée de beaucoup de toiles de Vallotton, inspirant jusqu'au sous-titre de l'exposition du Grand Palais, *le feu sous la glace*, ont été souvent mises en rapport avec ses origines calvinistes, bien qu'il ait reçu une éducation laïque, exempte de la moindre religiosité (« *la crasse sordide de la bigoterie* », écrit-il encore en 1917). S'il fallait vraiment trouver en lui des vestiges de ce calvinisme suisse, ils seraient à chercher plutôt du côté d'une morale qui lui était propre et d'un républicanisme foncier, véritable frontière politique entre ce protestantisme et celui de Luther, plus favorable aux formes autoritaires de pouvoir, celui des Princes en premier lieu. Le jeune homme arrivé à Paris pour s'inscrire à l'Académie Julian moins de deux ans après le vote de l'"amnistie générale" des Communards (10 juillet 1880) y rencontra forcément d'anciens proscrits ou relégués tentant de reprendre pied, à l'instar de l'ancien graveur sur gemmes Édouard Kleinmann (1844-1926), responsable des Domaines durant la Commune, et qui revenu de Londres s'établit éditeur d'estampes et d'affiches. C'est probablement lui qui publia Le Mur (1892), hommage à la Commune constituant l'une des premières xylographies politiques de Vallotton, gravée la même année que L'Anarchiste, images toutes deux absentes de l'exposition du Grand Palais et de son catalogue.

Elles venaient au terme d'un long apprentissage à l'Académie Julian préférée aux Beaux-Arts, où Vallotton avait aussi été admis, parce qu'elle accueillait les femmes, les pauvres aussi, dispensés de frais de scolarité, et que l'enseignement y était sérieux sans dogmatisme ni rigidité. Le jeune Suisse s'y lia rapidement avec le Polonais Félix Jasinski (1862-1901), élève de l'Académie de 1882 à 1884, dont Vallotton fit plusieurs portraits en 1887 et qui lui apprit la technique de la pointe sèche avant de devenir le graveur habituel de Burne-Jones. Il y devint surtout le disciple et le proche ami d'un enseignant nouvellement recruté, le peintre et graveur Charles Maurin (1856-1914), lui aussi futur collaborateur de La Revue blanche et des Temps nouveaux, et largement connu des libertaires pour son "portrait symbolique" de Ravachol gravé à la fin de 1892 (ainsi qu'une eau-forte assez différente, dont un tirage est visible sur le site de l'Art Institute of Chicago). Maurice Fréchuret, qui lui avait consacré sa thèse vingt ans auparavant, a publié l'essentiel de ses trouvailles dans le catalogue accompagnant l'exposition *Maurin, un symboliste du réel* présentée au musée Crozatier du Puy-en-Velay en 2006.

En 1948, plusieurs décennies après leur disparition, le fondateur de La Revue blanche Thadée Natanson est revenu sur ce qui unissait Maurin, Toulouse-Lautrec et Vallotton : «*Lautrec ne savait pas gré à Maurin que de l'entrain avec lequel il vidait les bouteilles des gros vins et les spiritueux au litre, mais de l'amour sagace qu'il avait de son métier, si opposées que fussent leurs préoccupations de peintres. [...] Le fait est qu'il n'a pas influé que sur les procédés de peinture ou de gravure de Lautrec. S'il ne lui a certainement pas appris à boire, il devait boire avec lui de plus en plus. C'est l'homme de métier aussi qui d'abord avait intéressé Vallotton, et pour leurs préoccupations de peintres, elles n'étaient pas si distantes. [...] Cependant, ce qui sans doute attira Vallotton davantage, c'est l'esprit acerbe et volontiers agressif de Charles Maurin dont la violence arrivait, même pour très peu de mots prononcés avec conviction, à vider son visage de sang. Les deux peintres nourrissaient la même haine des agents*

que Maurin appelait "cognes", et la même des chiens. Les théories anarchistes, dont Lautrec avait appris de Charles Maurin la virulence, fournissaient souvent à Maurin et à Vallotton des sujets de conversations qui les soulevaient… »

Même d'après le bon chapitre du catalogue de 2013 consacré aux xylographies et à la "quintessence du noir et blanc", on ne sait comment Vallotton, passé à la gravure sur bois en novembre 1889 pour atténuer une "dèche" permanente, devint deux ou trois ans plus tard le maître incontesté d'une technique et d'un style renouvelés, entamant le bois non plus "debout" mais "de fil", à la manière de Dürer et d'Holbein qu'il admirait tant, ou des estampeurs chinois ou japonais qui ne l'inspirèrent pas moins. «*Ce qu'il fait est marqué d'une grande sensation décorative. Ce noir, ce dessin correct, tout en étant exagéré à gros traits, frappent le spectateur, et comme, en somme, c'est bien et neuf, ce n'est pas étonnant qu'on en parle*», écrivait de lui Pissarro en 1893. Ce même catalogue offre un autre bon chapitre sur "le japonisme incontestable" de Vallotton, le resituant dans cette vogue orientalisante qui mit Anquetin, puis Gauguin, Émile Bernard et *les nabis* sur la voie du "cloisonnisme", c'est-à-dire de traits plus moins soutenus limitant des aplats de couleur, comme en offriront longtemps les toiles de Vallotton, affirmant à maintes reprises sa préférence pour le trait et la courbe, la couleur ne venant qu'en adjuvant, conformément à sa devise : «*Le dessin, c'est la probité de l'art*». Après l'avoir appuyé, Apollinaire finit par dénoncer l'aspect quasi photographique de cette peinture « à l'emporte-pièce », sans remarquer ce qui pouvait les relier aux compositions « cubistes ». Rétrospectivement, sa formule sonne plutôt comme un hommage au tranchant des compositions picturales de Vallotton, dont les proses publiées frappent tout autant par leur ton acéré.

… à la guerre des sexes…

Au-delà des techniques, des perspectives et des cadrages cinématographiques avant la lettre de l'ukiyo-e dont on voit l'influence jusque chez Edvard Munch, le japonisme épousait aussi chez beaucoup d'artistes leur rejet des mœurs bourgeoises. Un Toulouse-Lautrec s'attachait à livrer des équivalents parisiens des « images du monde flottant », Vallotton empruntait tantôt au registre comique des mangas tantôt à celui des shungas, et telle est l'ambiance sereine des estampes érotiques japonaises qu'exaltent La Paresse (1896) ou Les Petites baigneuses (1893), tandis que les xylographies dont il illustra divers textes de Jules Renard et son album Intimités (1898) pointaient l'hypocrisie des sentiments familiaux ou amoureux, spécialement dans les classes aisées. Débarrassé des contraintes de la critique d'art alimentaire et sans doute heureux de pouvoir désormais écrire à son gré, il ouvrit les vannes, dans ses premières pièces de théâtre et son premier roman, Les Soupirs de Cyprien Morus (1900, publié en 1945, jamais réédité depuis), à des écorniflages satiriques prolongeant ceux de Renard, mais en autrement plus noir et méchant.

Ce n'était rien pourtant à côté des romans qui suivirent et des tableaux qu'il conçut entre 1904 et 1914, sur le thème des incompatibilités et des incommunicabilités entre homme et femme, et dont La Haine (1907), parodie des Adam et Ève de la tradition classique, reste l'exemple le plus frappant, avant Le Viol (1913) ou, inversant le rapport de force, l'Orphée dépecé par les ménades de 1914. À l'appui d'un Vallotton misogyne ou effrayé des nouvelles revendications féministes, on a souvent cité cette notation de son journal (9 janvier 1918) : «*Qu'est-ce que l'homme a donc fait de si grave qu'il lui faille subir cette terrifiante "associée" qu'est la femme ? Il semble parfois, à voir des pensées si violemment contradictoires et des élans si nettement contraires, qu'il n'y doive y avoir de possibilité entre les sexes que comme vainqueur et vaincu.*» Mais en oubliant de préciser qu'il s'en prenait ici aux mondaines reçues par sa femme et sa belle-fille, «*niaiserie, dévergondage, luxe insolent et muflerie*», et en taisant ce qu'il écrivait des femmes à la fin de cette note : «*J'en sais de bien cependant, mais elles me sont interdites, elles ne figurent pas, n'ont pas d'histoire et rasent les murs.*»

Suscitée par les exigences d'enfant gâtée de son évaporée belle-fille, sa détestation de celles qui "figurent" l'avait conduit à quelque désamour envers son épouse, peinte d'abord avec une tendresse manifeste mais dont il fit un portrait-charge en 1904, puis à un rejet rentré de toute une belle-famille dont il avait à couvrir les dépenses et à endurer les caprices. Sans doute se répéta-t-il bien souvent qu'il préférait « les chats aux enfants », selon sa célèbre formule. Mais à côté de cela, provoquant peut-être aussi la jalousie de sa compagne, il se consacra à peindre celles qui "ne figurent pas", tantôt mettant ses modèles à distance à la façon d'Ingres qu'il admirait, tantôt les croquant des yeux, sans fard, vêtement ni autre accommodement. Était-ce vraiment la « tristesse de la chair » qui intéressait « le nabi douloureux et misanthrope, le peintre des névroses et des vices », ainsi qu'écrivait en 1992 Ph. Dagen ? «*C'est par des gestes dont il ne restait pas toujours maître*», écrit au contraire Natanson, que Vallotton manifestait «*une sensualité toujours en appétit de toutes sortes de gourmandises, d'aucune plus que de la chair féminine*», Léon-Paul Fargue allant jusqu'à discerner en lui «*deux hommes*» se réprimant l'un l'autre, «*un amant et un critique, un sensible et un contrôleur implacable, un érotomane et un mécanicien-ajusteur*.»

… puis à la guerre totale

Mais aussi un dynamiteur dans son domaine, le dessin ou la phrase. Il le resta toujours, comme en témoignent ses deux grands romans posthumes réédités récemment, La Vie meurtrière et Corbehaut. Le premier, conçu en 1907 et seulement publié en 1927, s'intitulait d'abord Un Amour, puis Un meurtre, sans égard pour le nombre de cadavres jalonnant l'existence du personnage principal jusqu'à son propre suicide. En dépit de maints détails autobiographiques, il n'y a pas lieu d'y chercher une confession ou des conclusions définitivement nihilistes sur la vie et les relations entre individus, amoureuses particulièrement, seulement une charge poussée au noir de certaines circonstances rencontrées par Vallotton – qui continua à peindre avec "gourmandise". Le deuxième, entrepris au sortir de la Grande Guerre et achevé en 1921, est un chef-d'œuvre de férocité, égalant les meilleurs récits de Huysmans du temps où celui-ci était anarchiste (le personnage principal de Corbehaut, Cortal, pourrait être un prolongement du Durtal de Là-bas, avant sa dérive mystique). Vallotton y campe la France d'après l'armistice saisie à travers une bourgade imaginaire, Prestel-sur-mer, dont se dévoilent peu à peu tous les crimes et vices, tares, bassesses et veuleries.

On y entend par exemple un ex-officier se vanter de ses exploits à Verdun, «*chic époque*» où «*on débourrait le gros*» des ennemis «*à la grenade et revolver pour le finissage. Moi, j'avais un couteau parce qu'avec cet outil-là on sait mieux ce qu'on fait.* » Pourtant Vallotton avait accueilli la guerre comme "l'aube de quelque chose de neuf ", jusqu'à écrire dans son journal, en juillet 1914 : «*On en vient à souhaiter d'énormes massacres qui renivelleraient les choses, et sur le fumier de quoi pourrait repousser quelque chose d'organisé et de sain*», termes rappelant ceux dont il avait salué les attentats anarchistes, vingt ans plus tôt. Ayant vainement tenté de s'engager, "rageant" de son inutilité à l'arrière, «*ce rôle d'eunuque*», guettant sans cesse les nouvelles du front («*bêtise de ces communiqués où nous écrasons l'ennemi en reculant*»), il entreprit de peindre la guerre dès 1915, selon ce qu'il en apprenait à distance, synthétisé selon son principe personnel du *paysage composé*. Il en résulta des toiles extraordinaires, égalant les meilleures compositions du futurisme de l'époque –auquel il n'avait pas davantage adhéré qu'à l'impressionnisme, au divisionnisme, ou au fauvisme– et l'album *C'est la guerre* (1916), réunissant six xylographies, tandis que circulaient clandestinement (avec son aveu ou non) des cartes postales reprenant ses dessins antimilitaristes et pacifistes des années 1900-1910.

À lire le journal qu'il tint de 1914 à 1921, son bellicisme incontestable (partagé par d'autres anarchistes du temps) ne paraît l'avoir incliné à aucune sympathie pour la gent militaire ni pour les élites politiques se faisant fort de diriger la guerre, spécialement les socialistes participant à l'Union sacrée, les Cachin, Guesde et autres Sembat. S'il avait été avec Bonnard, Vuillard et Roussel, de ces peintres qui refusèrent en 1912 la Légion d'Honneur, aussitôt félicités par un grand texte d'Élie Faure, lui seul parmi eux avait dénoncé comme un mal social la course à la gloire et aux décorations, décrivant notamment ses ravages sur Morus, le protagoniste de son premier roman. C'est donc pour rompre une insupportable inaction qu'il finit par se faire envoyer comme "peintre aux armées" sur le front de Champagne, en juin 1917, rapportant de ce séjour de trois semaines la matière d'une quinzaine de toiles, des observations sur les conseils de guerre, «*à-côtés atroces… combien expressifs du moment*» et une conclusion définitive quant au «*désastre profond qu'est la guerre*», dont Corbehaut détaillera les misères. «*Nous ne verrons pas les conséquences lointaines de ce drame, mais l'immédiat est suffisant à faire dresser les cheveux*.»

Après ses tableaux d'imagination, tel *1914, Paysage de ruines et d'incendies*, et ses dessins "synthétiques" de *C'est la guerre*, ce qu'il avait vu, entrevu ou deviné sur les champs de bataille lui inspira de formidables *tableaux de guerre interprétés* tentant de repérer ce qu'il y avait de purs affrontements, de forces ou d'«*expressions parfaites du carnage mathématique*», à l'instar du *Cimetière militaire de Châlons*, mais également une réflexion à la fois novatrice et profonde sur la difficulté de peindre ce «*désastre contemporain échappant au regard ordinaire.*»

« *On a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité* », venait de constater Apollinaire en conclusion d'*Il y a*. Dans *Art et guerre*, paru en décembre 1917, Vallotton énumérait tout ce qui rendait «*quasi indifférente*» non seulement "la peinture militaire", mais toute expression du même registre, reportages photographiques ou filmés, incapables de dépasser « *la vulgarité basse du mélo* ». Et de conclure : «*Je ne crois plus aux croquis saignants, à la peinture véridique, aux choses vues, ni même vécues. C'est de la méditation seule que peut sortir la synthèse indispensable à de telles évocations*». Imaginant l'artiste «*peut-être même pas né*» susceptible de créer cette "synthèse", il y voyait un alter ego : «*Je suis bien certain qu'il ne peindra pas de tableaux de bataille, qu'il décevra l'Administration, fera rire le public, et que ses œuvres n'encombreront ni Versailles ni les musées des sous-préfectures*».

Kropotkine, Rimbaud, Lautréamont, Rousseau, Jarry

«*Un des talents les plus originaux de ce temps-ci*», pour «*ses nus si sensuels sous leur austérité de lignes et de palette, ses savoureuses natures mortes, ses paysages dont la technique n'emprunte à celle d'aucune école*», tels furent les termes choisis par Félix Fénéon (dont Vallotton était proche depuis 1895) pour signaler sa mort. Significativement peu habités –parfois quelques silhouettes indistinctes–, ses paysages n'ont pas moins de portée que le reste plus directement interprétable de ses créations. Traduiraient-ils sa misanthropie, comme le veulent Dagen et tant d'autres ? Sous leur « austérité » perce plutôt cette sensualité que surent déceler ses meilleurs critiques, notamment Zévaco, Jarry, Mirbeau, sans parler de Fénéon : sables de Loire aux couleurs de chair, seins esquissés par des bords de mer soulignés de reflets improbables… À côté des scènes de critique sociale faisant de Vallotton un précurseur désormais reconnu des Otto Dix, Christian Schad, Georg Scholz, Karl Hubbuch de la "Nouvelle objectivité " (Neue Sachlichkeit) de l'après-guerre allemande, ses *paysages composés* méritent sans doute d'être placés au sommet de son œuvre, non comme la marque d'un repli sur des thèmes apolitiques d'un peintre devenu "quasi indifférent" depuis la "césure" de son mariage "bourgeois", mais comme l'expression d'un sentiment de la nature indissociable de ses convictions anarchistes.

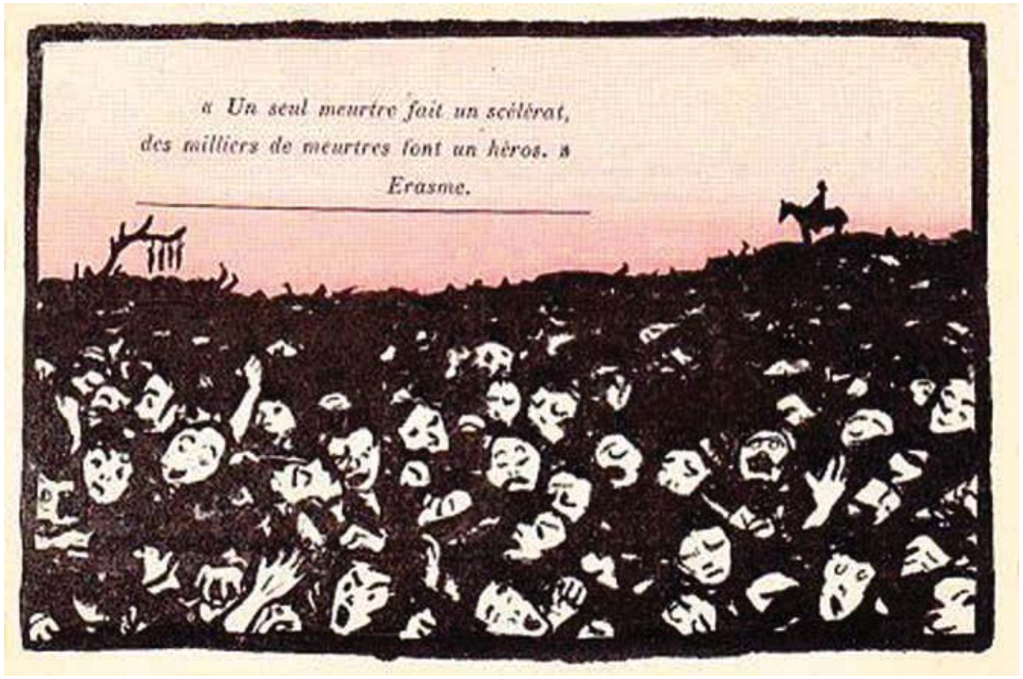
On reste mal informé des lectures de Vallotton. À coup sûr Kropotkine, non seulement parce qu'il illustra certaines de ses brochures, mais parce qu'il demanda à Jean Grave de lui en faire parvenir d'autres. Il n'est pas certain qu'il ait adhéré à ses vues idylliques sur "l'entraide" comme "facteur de l'évolution" naturelle et principe social, démenties par ses propres observations sur l'omniprésence de la violence et du mensonge qui le portaient plutôt du côté de Bakounine, dont il grava un *masque*. De Rimbaud, qu'il lui arrive de citer dans ses lettres, il retenait certainement l'antimilitarisme, la haine de la bigoterie et cette faculté d'admiration devant

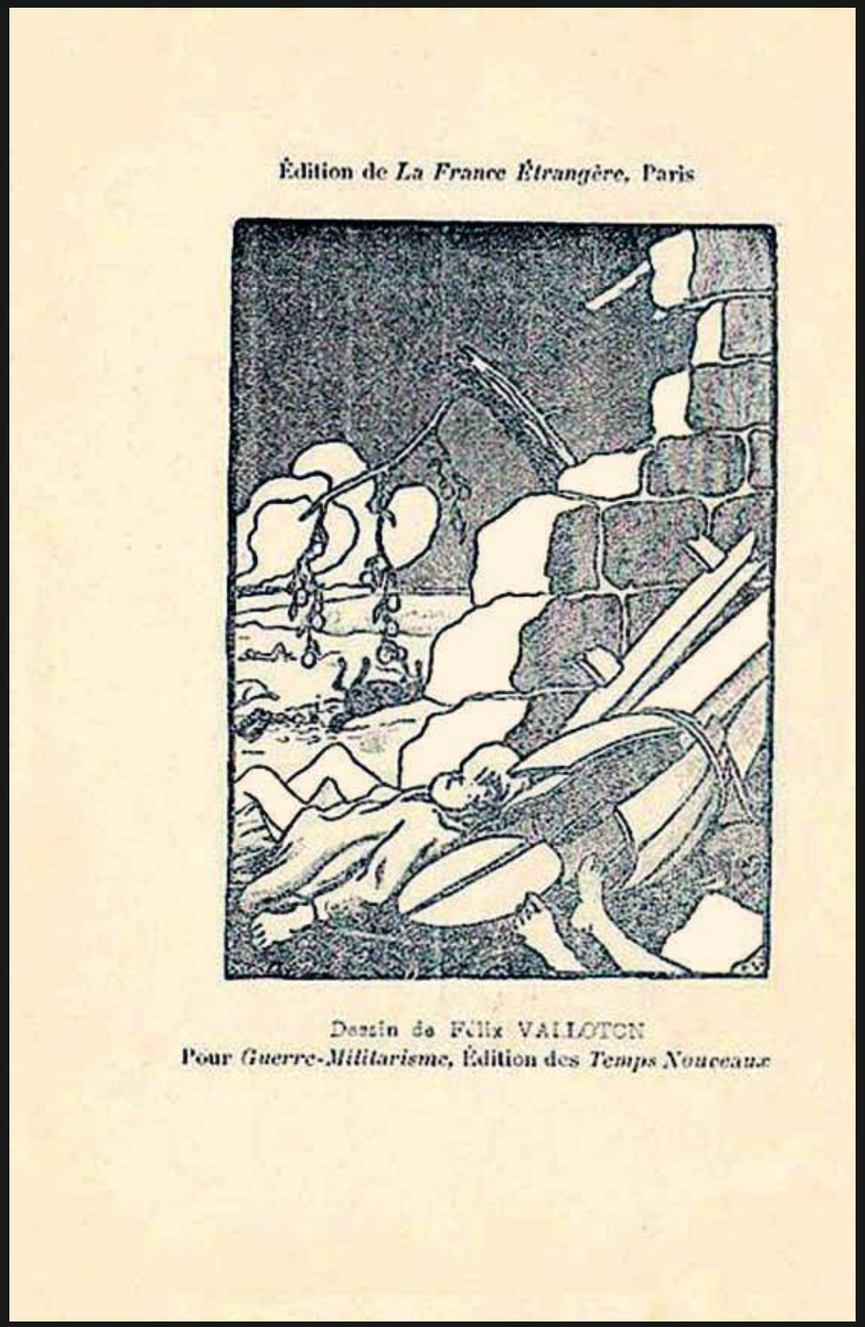
les spectacles naturels déjà marquée dans Le Dormeur du Val «*qui mousse de rayons*», jusqu'à sa curieuse prière : « *Nature, berce-le chaudement…* » On sait par sa correspondance avec Maurin qu'ils lurent ensemble les Chants de Maldoror et il est très probable que Lautréamont, dont Vallotton fit un célèbre *portrait imaginaire*, lui suggéra certains de ses tableaux "mythologiques" tout en le rapprochant de cet autre inconditionnel de Ducasse, et anarchiste, qu'était Alfred Jarry.

En 1912, Apollinaire, pensant une fois de plus déconsidérer Vallotton, soulignait malgré lui la modernité de ses paysages. «*Il imite un des plus étonnants parmi les peintres modernes et le seul pompier que les pompiers ne parviennent pas à comprendre, parce qu'il est pompier et quelque chose de plus, je veux parler du Douanier Rousseau. M. Vallotton l'imite avec amour. Voyez la Charrette, les Peupliers, le Ravin et d'autres toiles encore, sans parler des natures mortes. Rousseau eût été enchanté d'avoir un tel élève, mais je ne pense pas qu'il eût voulu signer aucune de ses toiles.*» Cette modernité de Vallotton, qui procède de l'abstraction et rivalise en effet avec celle de La Jungle, du Rêve ou de la Guerre d'Henri Rousseau, nul ne l'avait mieux saisie que Jarry, dans une page mêlant évocations du sixième Chant de Maldoror et des attentats anarchistes : «*Sur ses toiles rares il élit les vers polis de batraciens précieux et charnels. Aux eaux glauques se mirent translucides des baigneuses, nymphes premières d'Hogarth chevauché par Munthe, si l'on peut comparer à d'autres un qui ABSTRAIT – en si peu de traits – sur les murs de Balthazar. Petits bois en deuil roussi, étiquettes de devantures. Des marines, des cygnes au col nouable alphabétiquement, une femme assise sur l'héraldique sable, momie de morgue, une autre enlisée, les doigts tâtants sucés par le noir, les cheveux de saule sur la face inquiétante. Des sphinges vautrées au W de leurs coudes. Des tables de café basculant leurs nets strapontins. L'assassin fond dans sa victime comme le cierge du poignard lui-même. Les couronnes entassent au pied du mur leurs vertèbres dont les vagues niveleuses rongèrent les apophyses. Foules expectantes à des grilles. Des charges de crabes tourteaux1. L'anarchiste happé entre des bras de guillotine, blanc sous sa chevelure de couperet. Aux pommettes de la petite fille pendent mortes, tenaille, deux mains de gloire : à leur paume de ventouse, le reflux de l'épiderme est bu, et l'attention hulule des deux yeux subits d'effroi presque, ronds boucliers. Des cercueils dans des escaliers à l'étroitesse de main de cauchemar qui tord, comme un déménagement de contrebasses. […] Et des mers d'un calme d'huile astrale ou lustrale, d'un noir de velours absolu où ondulent les scies serpentines des lames filant douces l'oxycrat de cadavres. Des soleils couchants y brûlent d'une mèche neuve.*»

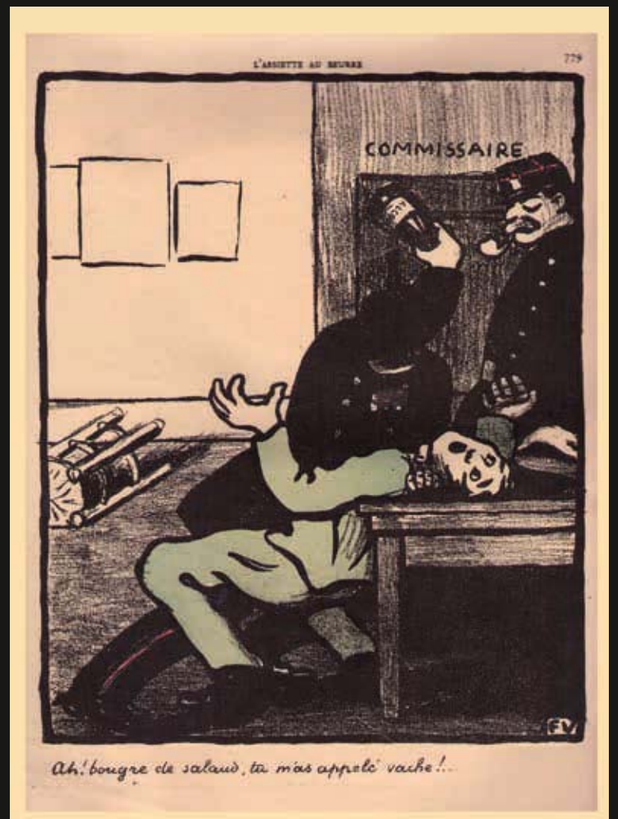
Allons y voir : ils brûlent toujours, les mèches n'ont pas vieilli.

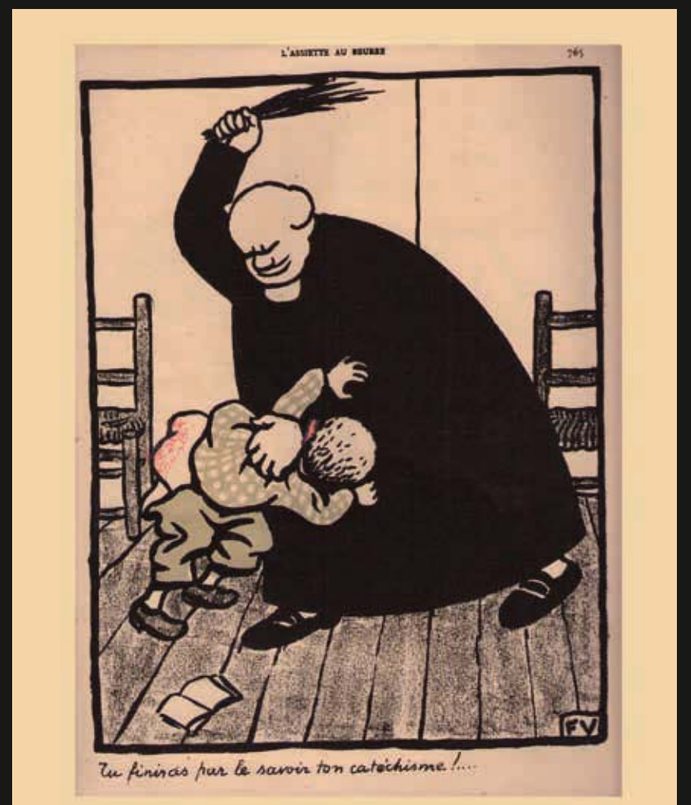
Gilles Bounoure





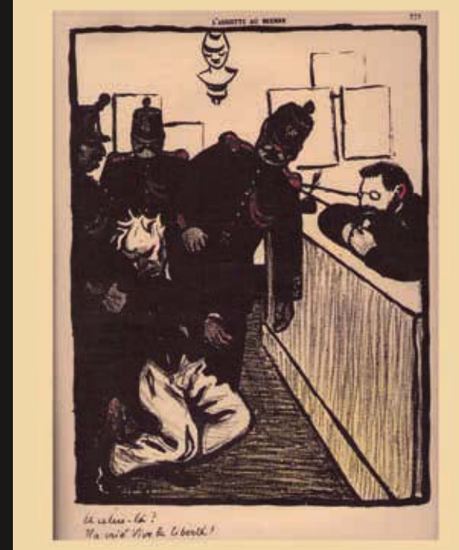
Dessin de Félix VALLOTON
Pour *Guerre-Militarisme*, Édition des *Temps Nouveaux*

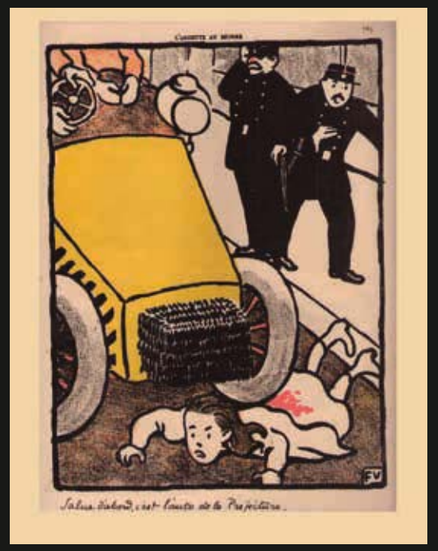

L'ASSIETTE AU BEURRE
779
COMMISSAIRE
FV
Ah! bougre de salaud, ta mas appelé vache!..

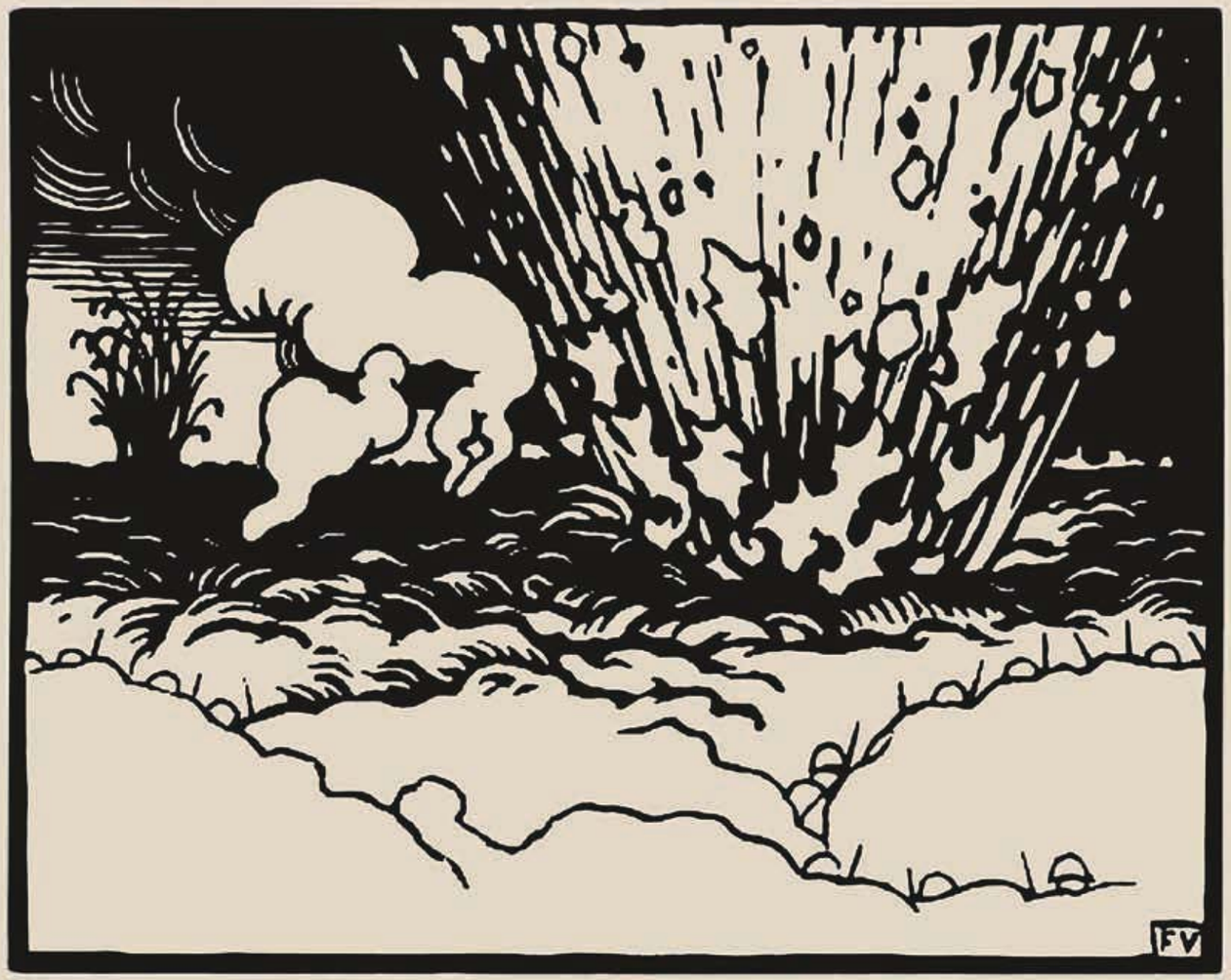

L'ASSIETTE AU BEURRE
765
FV
Tu finiras par le savoir ton catéchisme!...

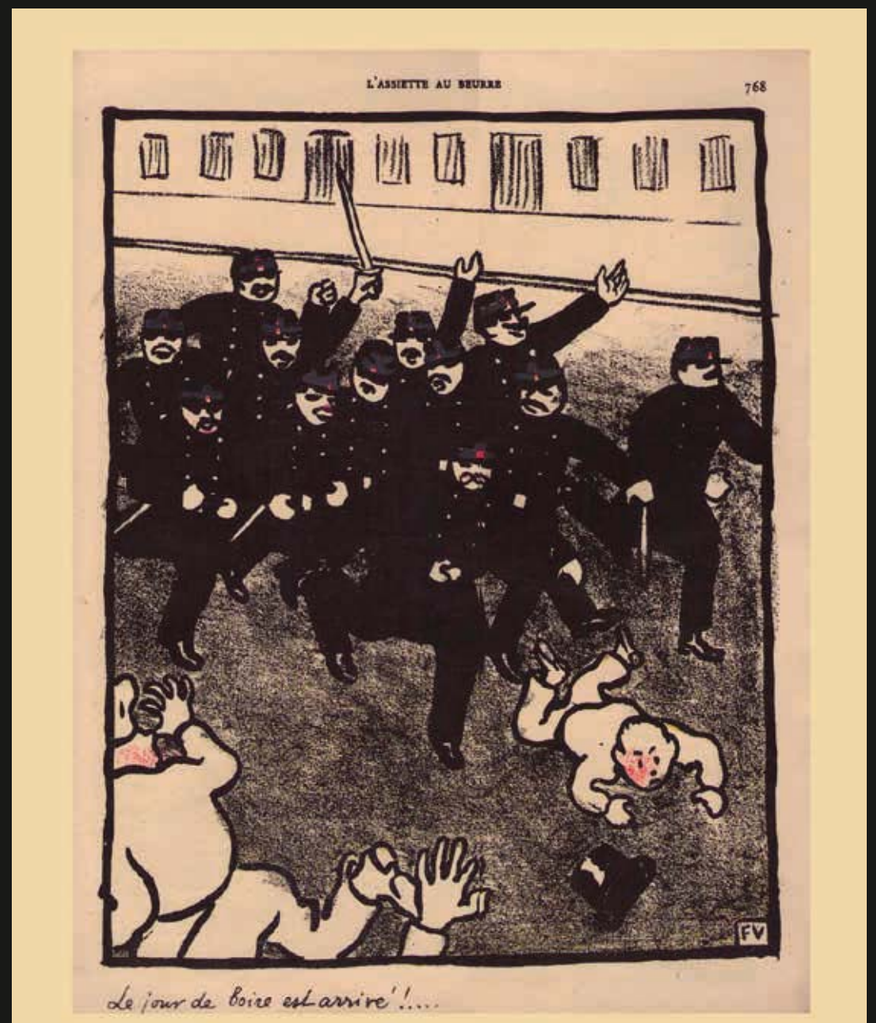
L'ASSIETTE AU BEURRE
FV

L'ASSIETTE AU BEURRE
FV


L'ASSIETTE AU BEURRE


FV


FV


L'ASSIETTE AU BEURRE
768
Le jour de boire est arrivé !....

L'ASSIETTE AU BEURRE
Par ordre du Sultan, vous avez vingt-quatre heures pour

Le cri de paris
ALBERT IER DE BELGES

Le miroir noir du SURREALISME

« C'est surréaliste ! »
« C'est l'anarchie ! »
« Du sado-masochisme ! »
« Du nihilisme ! »
Les mots perdent leur sens, glissent,
se rétrécissent, disparaissent
et la confusion prend ses aises,
l'imagination s'étiole...

Le Surréalisme est depuis longtemps passé dans l'art ; les mœurs et le commerce. Les intellectuels branchés du moment le rejettent et le délaissent au profit du "petit peuple" qui effectivement aime le Surréalisme. Dali est le plus connu ; Salvador Dali alias Avida Dollars, anagramme trouvée par Breton. Le Surréalisme est tellement passé dans la mode qu'il est passé de mode !

Une fois dit ça nous n'avons rien dit. C'est un état de fait à un moment donné. Il faut donc lire et relire les textes d'époque pour saisir ce que fut cette avant-garde et ses rapports à l'anarchisme. J'emploie avant-garde ni dans le sens militaire ni dans le sens politique mais dans le champ de l'histoire de l'art. Les avant-gardes artistiques ont jalonné le 20ème siècle : Futurisme, Dada, Cobra, le Lettrisme, Internationale situationniste, Fluxus, etc. Un groupe d'intellectuels, d'artistes, de poètes décident d'œuvrer ensemble dans le sens défini par un manifeste et par des principes de base, proposent une rupture dans le cours paisible de l'art et ont souvent, à défaut d'une pratique, une dimension politique.

André Breton a écrit les manifestes du surréalisme ; le premier en 1924 qui fonde officiellement le groupe et le second en 1930 qui exclut violemment ceux qui ne souscrivent pas à la ligne Freud plus Marx.

Rendez-vous manqué

« *Pourquoi une fusion organique n'a-t-elle pu s'opérer à ce moment entre éléments anarchistes proprement dit et éléments surréalistes ? J'en suis encore, vingt-cinq ans après, à me le demander. Il n'est pas douteux que l'idée d'efficacité, qui aura été le miroir aux alouettes de toute cette époque, en a décidé autrement.* » s'interroge André Breton en 1952. Nous nous interrogeons avec lui.

Mais « *Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu, bien avant de se définir à lui-même et quand il n'était encore qu'association libre entre individus rejetant spontanément et en bloc les contraintes sociales et morales de leur temps, c'est dans le miroir noir de l'anarchisme.* ».

« *(...) bien avant que de se définir à lui-même* ». Il y a en effet un avant surréalisme et il n'est pas négligeable c'est l'aventure dada à laquelle ont participé Aragon, Breton, Éluard, Max Ernst, Soupault, Péret etc. Dada n'est pas nihiliste comme on le lit trop souvent (et le surréalisme serait son dépassement pratique, non c'est plus compliqué) mais bien plutôt anarchiste.

Traumatisés par les atrocités de la grande guerre à laquelle ils ont participé ou qu'ils ont désertée, des artistes de tout les pays belligérants (notamment la France et l'Allemagne !) se coordonnent pour s'allier contre la bêtise, pour propager le poison dada dans l'Europe entière et pour ruiner les vieilles valeurs de l'humanisme. Raoul Hausmann, dadaïste berlinois, se souvient : « *Vers 1910, j'avais lu Bakounine et Stirner. Très éloigné des ambitions capitalistes, j'avais une aversion profonde et insurmontable à l'égard de toutes formes de propriété, et plus encore à l'égard des pulsions agressives et des conquêtes guerrières.* » Hugo Ball, l'initiateur du Cabaret Voltaire, gargote zurichoise d'où est partie dada, note dans son journal à la date du 15 janvier 1917 : « *Visite chez le Dr Brupbacher. Très aimablement il a mis à ma disposition les œuvres complètes de Bakounine, la grande biographie manuscrite de Nettlau (4 volumes) et d'autres documents.* » Quand on sait la valeur de ces papiers on comprend l'importance de l'anarchisme chez ce dadaïste de la première heure.

Quant à Marcel Duchamp et Francis Picabia, les deux rastaquouères, ils lisent Stirner. Stirner a souvent les faveurs des artistes, Dubuffet notamment, le découvreur de l'art brut. Peut-être les artistes prisent-ils l'exaltation du moi car ce sont des Narcisse. Ces lectures ne font pas de dada une œuvre

anarchiste mais dénotent plutôt l'état d'esprit général.

Les dadaïstes parisiens, futurs surréalistes, n'ont cependant selon l'aveu de Breton « *aucune conscience sociale.* » La révolution russe ne suscite aucun commentaire si ce n'est celui d'Aragon qui appelle le régime bolchevique « *Moscou la gâteuse.* » Ironie de l'histoire le scandaleux surréaliste deviendra stalinien pur jus.

La révolution surréaliste

Quelles sont les activités des surréalistes à cette époque ? Des sommeils provoqués, de l'hypnose, de l'écriture automatique, des dessins et des textes collectifs par la méthode –par eux inventée– du cadavre exquis, des récits de rêve, des tableaux oniriques, des objets à fonctionnement symbolique. Desnos, particulièrement doué pour les sommeils, improvise un sonnet parfait et semble communiquer par jeux de mots interposés avec Duchamp (Rrose Selavy) alors à New-York. Cela me fait penser à Victor Hugo : lorsqu'il faisait parler les grands morts par spiritisme ; ceux-ci, de Jules César à Napoléon en passant par Shakespeare, lui répondaient en français et en alexandrins ! Breton arrêtera ces séances de sommeil par souci de la santé mentale des participants.

Les surréalistes sont friands des découvertes freudiennes et veulent faire parler l'inconscient comme si celui-ci était forcément "artiste". Breton rencontre Freud à Vienne et repart déçu par l'accueil mitigé du maître. Une revue, La Révolution Surréaliste, est publiée de 1924 à 1929 et sera suivie par Le Surréalisme Au Service De La Révolution de 1930 à 1933. On sent l'inflexion. Les surréalistes créent le scandale en criant des slogans "anti-patriotiques" contre les gens de lettres assemblés, ils interrompent des pièces de théâtre, ils signent et diffusent des tracts incendiaires, dénoncent les réactionnaires comme le catholique Claudel ou le tiède Anatole France et refusent toute compromission.

Dans le premier numéro de La Révolution Surréaliste figure une image intéressante et loin d'être anecdotique : les surréalistes ont accolé leurs photos et celle de Freud autour de celle de Germaine Berton. Germaine Berton, au visage si étrange, est une anarchiste qui a assassiné un chef des Camelots du roi, parti d'extrême droite. C'est révélateur, les surréalistes célèbrent le crime donc prennent position contre l'extrême droite (Les Ligues d'anciens combattants, les Croix De Feu du colonel la Rocque, l'Action française de Maurras et Léon Daudet), puissante dans ces années là, notamment auprès de la jeunesse anti-parlementariste. L'opposition au fascisme, tout au long de ces années cruciales, sera une constante du surréalisme. Autre constante qu'on retrouve dans cette image avec la citation de Baudelaire, plus critiquable (et critiquée), celle-là, le culte de la femme, de l'amour unique et exalté. Breton est en fait puritain alors que beaucoup de surréaliste ont des mœurs dissolues.

Le surréalisme au service de la révolution

En 1925, la guerre que mène la France dans le Rif marocain les politise un peu plus en les engageant dans l'anti-impérialisme. Ils ont tous des fiches bien remplies à la maison Poulaga, on les surveille. Ils veulent s'engager au côté du mouvement ouvrier. Ils ignorent les anarchistes organisés alors que l'anarcho-syndicalisme est essoufflé, Octobre jouit d'un grand prestige et après quelques lectures, les surréalistes Breton, Aragon, Eluard, Unik, Péret adhèrent donc logiquement au parti communiste en 1927. Le groupe se place sous les ordres du Komintern mais revendique toute liberté en art. Cela ne se fera pas sans heurts, les communistes prennent les surréalistes pour des petits bourgeois illuminés et veulent les mettre au pas. Breton et ses amis devront défendre leur liberté sans compter jusqu'à la rupture définitive en 1935. André Thirion, surréaliste et communiste, écrit dans ses mémoires : « *En réalité, il ne servait de rien aux surréalistes de multiplier les déclarations de conformisme politique, les protestations de fidélité au parti et à sa doctrine ni même d'agir dans la ligne du parti. Les surréalistes avaient perdu d'avance en raison même de ce qu'ils représentaient ailleurs dans l'art, la littérature, la morale.* » Le parti et Moscou leur demandent sans cesse allégeance et conformité à « *Moscou la gâteuse.* »

Aragon quitte en 1932 les surréalistes pour collaborer pleinement avec les staliniens qu'il ne quittera qu'à sa mort. Paul Éluard, faible poète, le rejoindra au PCF quelques années plus tard écrivant ce genre de beauté :

« *Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur*
La confiance est le fruit de son cerveau d'amour
Car la vie et les hommes ont élu Staline
Pour figurer sur terre leur espoir sans bornes. »

Les deux compères s'illustreront comme résistants lors de la seconde guerre mondiale en publiant des poèmes nationalistes d'une facture classique. Dans Le Déshonneur Des Poètes, répondant à L'Honneur Des Poètes d'Aragon et Éluard, Benjamin Péret dénoncera cette poésie servile et réaffirmera la puissance de la liberté poétique arguant que celle-ci va de pair avec la liberté politique.

Benjamin Péret est considéré, à tort, comme le préposé à la politique dans le groupe. Cest vrai que seul lui fut vraiment militant sur le long terme. Il est trotskiste avant le groupe qui le devient en dénonçant les purges staliniennes lors des grands procès d'avant guerre et soutient le « vieux » Trotsky dans ses pérégrinations. Toutefois ils ne s'encartent pas dans l'une des sectes se réclamant de la quatrième internationale.

En 1937, Péret rejoint le POUM à Barcelone qu'il abandonne bientôt, à cause dit-il de la bureaucratie rampante, pour rejoindre une milice anarchiste. Loin d'être dupe, le 7 mars 1937 il écrit à André Breton : « Sous l'impulsion des staliniens, la révolution suit un cours descendant qui mène tout droit à la contre révolution violente. »

En avril 1938, Breton part au Mexique pour y rencontrer Trotsky par l'entremise de leurs amis communs Diego Rivera et Frida Kahlo. Breton adule le tueur de Kronstadt ; il se sent, a-t-il raconté, paralysé, hébété et improductif. Ses connaissances en bolchevisme, Breton les a trouvées dans les livres de Trotsky. C'était alors « *tout un pan de la révolution* » qui lui parlait, dira le poète. Ensemble ils écrivent Pour Un Art Révolutionnaire Indépendant. C'est un texte étrange, mal équarri. Y est à la fois proclamé la nécessité « *d'un système socialiste de plan centralisé et d'un régime anarchiste de liberté individuelle* » pour les artistes et les intellectuels ceux-ci faisant exception. Le joug pour le peuple et la liberté pour l'élite ! L'ancien chef de l'Armée Rouge a, en art, des goûts vieillots sinon bourgeois ; par ce texte il cherche avant tout à se concilier l'avant-garde artistique. Breton repart enchanté.

Une nouvelle période

La seconde guerre mondiale disperse le groupe. Breton s'exile aux États-Unis. Le surréalisme semble alors s'engager dans une nouvelle voie. Breton écrit une Ode À Charles Fourier. L'œuvre du grand utopiste lui est une source fertile. Par contre l'intérêt croissant porté à l'occultisme chagrine à juste titre les matérialistes. C'est que Breton, à l'esprit hégélien, veut réunir les contraires et il n'abandonne ni Freud ni Marx comme figures tutélaires. Il ajoute de nouvelles amours à son panthéon.

La guerre finie Breton revient en France. On ne pense plus au surréalisme sinon au passé et l'air du temps est existentialiste. Le mouvement surréaliste a enfanté des groupes qui évidemment renient le père : la Main A Plume, le Surréalisme Révolutionnaire, le Lettrisme, Cobra, l'Internationale Situationniste. Breton peine à reconstruire le groupe. Du sang neuf arrive petit à petit : Bédouin, Duprey, Legrand, Schuster, Adonis Kyrou, José Pierre, ..., notamment par le biais du cinéma. Joyce Mansour et Julien Gracq sont peut-être les fleurons de cette époque. On se réunit de nouveau dans les cafés et on y rédige des tracts. De l'épopée d'avant guerre restent, excusez du peu, Max Ernst, Benjamin Péret, Man Ray, Giacometti.

La collaboration au Libertaire

Breton ne s'engage pas dans le trotskisme et donne quelques signes d'intérêt pour l'anarchisme. Dès 1949 des textes surréalistes, souvent des tracts sont publiés par Le Libertaire organe de la fédération anarchiste alors dirigé par Georges Fontenis. Le poète maudit Jean-Pierre Duprey aurait fait le lien. En 1951 un accord est en tout cas conclu. Ça arrange les surréalistes à ce moment en manque de revue. Paraissent alors trois catégories de textes surréalistes : les billets surréalistes au nombre de 31, d'octobre 1951 à janvier 1953, l'étude de Péret sur le syndicalisme et des critiques cinématographiques. Dans la Révolution Et Les Syndicats, Péret est contre les syndicats, réformistes par nature, et pour le caractère révolutionnaire des "comités d'usine" élus et révocables.

Le "pape" laisse la place aux jeunes : Breton n'écrit qu'un seul très beau texte : La Claire Tour qui réaffirme la grandeur du lien entre surréalisme et anarchisme.

Dans les billets surréalistes on peut lire des textes anti-colonialistes, une forte critique du Réalisme-Socialiste, une violente nécrologie du stalinien Paul Éluard, « *une défense des droits et devoirs de la poésie* », et plus important et plus constant (un tiers des billets) une critique du rationalisme borné, les jeunes surréalistes savent qui lit Le Libertaire !

Pourtant le désaccord entre les surréalistes et les anarchistes n'est pas de cet ordre. Les surréalistes, il est vrai attaqués dans l'Homme Révolté, contre-attaquent et critiquent sévèrement le livre de Camus. Mais Camus est une vache sacrée chez les anars ! Plus prosaïquement c'est sûrement que Fontenis, quitte à choisir une caution intellectuelle a préféré Camus aux surréalistes.

Le groupe n'a pas su survivre à la mort de Breton en 1966. Il s'est dissous en 1969. Plusieurs surréalistes se sont mépris et ont soutenu le régime castriste comme beaucoup d'intellectuels à l'époque.

Aujourd'hui

Le capitalisme par les écoles d'art et le marché de l'art a complètement noyé la force subversive de l'art. Quelques personnes résistent encore et le surréalisme est un de leurs flambeaux. Le surréalisme n'est pas une école mais une avant-garde qui a fait son temps. À nous d'être à la hauteur de ses exigences. « *Adieu l'ordre artificiel des idées. Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie.* »

Gilles Durand
Artiste

Un peu avant la révolution : la musique LIBRE

« Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste. »

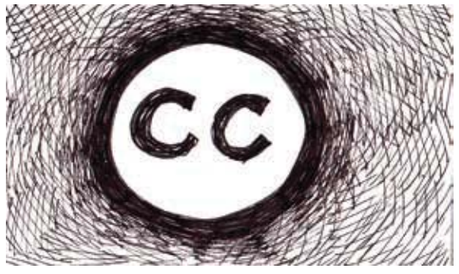
Cette année-là, j'avais choisi d'effectuer mon temps de Corvée Civique comme éboueur. Mais c'était une affectation très demandée car le travail y était devenu nettement moins pénible depuis que le 3ème Plan de décroissance avait entraîné une baisse importante de la production de déchets domestiques. Recalé, j'avais finalement dû accepter un poste de surveillant en milieu pénitencier. La tuile. Heureusement, c'était une corvée d'un an seulement, à raison de deux jours de travail par semaine, avec bien sûr les 8 semaines réglementaires de congé inhérentes à toute corvée annuelle. Mais le boulot était éprouvant. Certes, la population carcérale avait été drastiquement réduite depuis l'instauration du revenu universel de vie qui avait permis d'éliminer la plupart des causes socio-économiques de la violence. Mais les détenus étaient désormais essentiellement des psychopathes dangereux considérés comme incurables et dont on n'avait pas réussi à canaliser les penchants meurtriers vers des tâches comme l'abattage du bétail (il faut dire que les normes anti-souffrance animale étaient de nature à frustrer les instincts sadiques et que la baisse constante du nombre de carnivores dans la population humaine entraînait de toutes façons une diminution des besoins en viande). Les psychopathes les plus dépourvus d'empathie, parmi lesquels se trouvaient bien sûr des tueurs en série mais aussi d'anciens hommes d'État, patrons de grandes entreprises ou directeurs des ressources humaines, devaient encore être maintenus sous haute surveillance. Malgré le mouvement de dépénalisation et l'ouverture des prisons, on ne pouvait effectivement laisser en liberté et en état de nuire des gens qui en avaient découpé d'autres en morceaux, ou qui les avaient réduits à la misère, exploités jusqu'au suicide, voire envoyés à la guerre.

Heureusement, le centre pénitentiaire confortable dans lequel je travaillais à présent était équipé d'un studio de répétition et d'enregistrement. Je compris d'ailleurs qu'avait sans doute pesé dans mon affectation la mention dans mon dossier de mon passé d'activiste de la musique libre (j'appris aussi que mon prédécesseur sur le poste, également musicien, avait fini à l'hôpital après avoir tenté de monter avec les détenus un orchestre de Zouk).

Cela faisait pourtant des années que je n'avais plus composé ni enregistré de musique. À vrai dire, j'avais même cessé toute pratique musicale à l'époque où la loterie nationale m'avait désigné pour être co-président de la République d'Ile-de-France. Certes, j'avais été révoqué au bout de 6 mois à peine, suite à un referendum révocatoire orchestré contre moi par la droite (essentiellement les députés de Lutte Ouvrière) qui ne m'avait jamais pardonné d'avoir fait transformer l'ancien Palais de l'Élysée en « Centre de Prospective Roland C. Wagner » alors qu'elle tenait dur comme fer à y installer une « Caserne Léon Trotsky ».

Cette brève expérience du pouvoir m'avait donné le goût de la politique et même de l'organisation, si bien que je m'étais fait élire tour à tour commissaire du peuple à la culture, co-maire de la Commune de Paris puis député de la Convention Législative (j'étais encore à mi-mandat lorsque je commençais mon travail en prison), tout en enchaînant par ailleurs les corvées comme ouvrier du bâtiment dans une coopérative de travaux publics, assistant paternel dans une crèche, et homme de ménage dans un hospice. Il ne m'était donc pas resté beaucoup de temps libre ces dernières années, les fonctions politiques et les corvées ne me laissant guère plus que les week-ends que je réservais en priorité à une stricte oisiveté. D'ailleurs, en 10 ans, je n'avais pris que deux années sabbatiques que j'avais consacrées entièrement à mes mômes. Cela faisait donc un bon bout de temps que je ne pensais plus du tout à la musique.

J'y repensai toutefois en recrutant parmi mes détenus psychopathes quelques volontaires pour monter un groupe d'acid punk. Un meurtrier prit le micro : il avait été autrefois chanteur « professionnel » (du temps où « vivre de son art » était encore un but enviable pour un artiste) et il avait toujours une voix expressive quoiqu'éraillée. Son rapport particulier aux femmes (il en avait tué plusieurs) nous contraignait hélas à renoncer à la mixité pour le groupe. J'avais convaincu un pyromane de se mettre à la guitare en lui montrant des images de Jimi Hendrix foutant le feu à sa gratte. À la batterie, j'avais recruté un ancien patron de multinationale qui avait aussitôt essayé de virer le chanteur et de le pousser au suicide, mais je l'avais calmé en lui expliquant que nous allions vendre des millions d'albums (le pauvre type n'avait pas compris que la musique n'était plus une marchandise depuis longtemps) et je le motivai en collant des sigles syndicaux sur les fûts de sa batterie, sur lesquels il cognait du coup avec une ardeur redoublée. Après qu'un pianiste cannibale eut essayé de bouffer notre bassiste nazi, le laissant à tout jamais incapable de tendre le bras, j'officiai moi-même à la basse ou aux claviers et confiai l'ingénierie sonore et le mixage à l'ancien patron d'un réseau antisocial sur internet. Nos productions étaient mises en ligne sur la Banque Mondiale des Sons (par un détenu qui avait naguère élaboré un site pédophile) sous leur forme aboutie mais aussi en pistes séparées et en fichiers midi, afin que chacun puisse en user à sa guise. Nous-mêmes puisions régulièrement des idées, des sons ou des textes à cette source pour les recycler et les transformer à nos propres fins. Je notai que mes psychopathes, pour des raisons que je préférai ne pas analyser, prenaient même du plaisir au travail de découpage et de saucissonnage du son.



Produire de la musique libre avec des gens privés de liberté me rappelait bien des souvenirs. Il fut un temps en effet où personne n'était libéré de l'aliénation. Aussi étrange que cela puisse paraître aujourd'hui, la musique était alors une marchandise, les mélomanes n'avaient pas le droit d'écouter de la musique sans engraisser des capitalistes qui ne comprenaient eux-mêmes rien à la musique, et les internautes partageant le contenu de leur disque dur étaient considérés comme des pirates. Les auteurs eux-mêmes, ivres de la toute puissance que leur conférait sur leurs œuvres le Code de la Propriété Intellectuelle, étaient en compétition les uns avec les autres pour tirer de leurs créations la plus grande rente, interdisant à quiconque de fredonner leurs airs publiquement sans s'acquitter de la dîme que la SACEM se chargeait d'extorquer implacablement. Il faut dire que l'idée de rémunérer les auteurs sur chaque exécution publique d'une œuvre était venue de Beaumarchais soi-même, dès le XVIIIe siècle, dans le but louable de permettre aux auteurs d'art dramatique de toucher un revenu. Par la suite, trois compositeurs révoltés de voir un café-concert prospérer grâce à leur musique sans qu'eux-mêmes ne touchassent rien entamèrent en 1847 une action juridique qui déboucha sur la création de la SACEM. Ainsi donc, en s'organisant avec les éditeurs en société civile, les auteurs et les compositeurs, qui étaient jusque là les parents pauvres de la diffusion musicale à caractère commercial, réussirent à récupérer une part conséquente d'un gâteau qui pouvait encore à cette époque être juteux.Mais à la fin du XXe siècle et au début du XXIe, la technologie permit aux mélomanes de partager librement leur discothèque sans passer à chaque fois à la caisse (copie de cassettes, puis de disques compacts, et enfin partage de pair à pair des fichiers musicaux sur internet). Pourquoi payer pour quelque chose qu'on pouvait facilement obtenir gratuitement, alors qu'il y avait tant d'autres choses nouvelles à consommer et que les salaires stagnaient ? L'industrie musicale, qui s'était de plus en plus concentrée sur le marketing pour revendre plusieurs fois sur différents supports les mêmes productions déjà amorties depuis longtemps à des auditeurs aux goûts délibérément uniformisés par la publicité et les media, hurla au vol et s'efforça sans grand succès d'interdire le partage et de fliquer les disques durs. Quant aux auteurs et compositeurs, du moins ceux d'entre eux, très peu nombreux d'ailleurs, qui vivaient vraiment de leurs rentes (la majorité des adhérents de la SACEM dont les œuvres étaient très peu diffusées ne percevaient que des sommes symboliques), ils pâtirent bien sûr un peu de l'effondrement des ventes de disques.

Mais beaucoup d'artistes qui n'avaient de toutes façons que très peu de chances d'entrer dans le club des rentiers virent dans le numérique des possibilités nouvelles de création et de diffusion. Pour ceux-ci, qui ne désiraient pas se conformer aux exigences du marketing, et qui ne couraient pas forcément après les diffusions commerciales, la SACEM, par ailleurs complètement bureaucratisée, n'était plus du tout un moyen d'établir un rapport de force favorable aux auteurs dans le cadre du système marchand : elle

était juste devenue un obstacle au partage. Un auteur adhérent à la SACEM avait en effet pour obligation de se plier à des règles qui assimilaient toute diffusion publique à une diffusion commerciale (devant par conséquent obligatoirement générer des droits à percevoir en monnaie sonnante et trébuchante). Quiconque adhérait à la SACEM ne pouvait donc plus partager librement sa musique auprès des mélomanes ni mettre ses productions au pot commun de la création collective rendue possible par les technologies numériques (par exemple, différents musiciens pouvaient à distance, sans même se connaître, collaborer à des créations collectives en ajoutant qui une nouvelle partie, qui un instrument, qui une voix, qui un bruit, qui un effet de son, qui un texte, ou en remixant, en réarrangeant, voire en réinterprétant une musique déjà créée). Les artistes adeptes de ces « orgies » sonores n'avaient dès lors aucun intérêt à se plier aux règles de la SACEM.

En plein règne totalitaire de la marchandise et du consumérisme, il y avait quelque chose de très subversif dans la jubilation gratuite qui anima dans les années 2000 les artistes « libres ». Cela allait du potlatch potache à l'œuvre la plus élaborée, de la co-création ou de la re-création à la récréation, dans tous les styles et genres musicaux (de la chanson française à la musique classique en passant par l'électro, le jazz, le rock, la pop, le rap, le métal, le punk, etc.). Consciemment ou non, avec plus ou moins de force et de bonheur, de façon parfois chaotique et confuse, ils perpétuaient, renouvelaient ou singeaient l'héritage des Dadaïstes, des Surréalistes, des Situationnistes, des Punks ou du DIY (do it yourself). Certains démissionnèrent de la SACEM, d'autres qui n'y avaient jamais adhéré continuèrent à s'en passer joyeusement. Comme cette émancipation devait beaucoup à internet et aux outils informatiques, les partisans de cette « musique libre » qui faisait de la musique un bien commun, un élément de la culture par tous et pour tous, puisèrent aussi dans le monde du logiciel libre les outils techniques et juridiques qui pouvaient permettre à leurs activités d'exister légalement dans un monde où la propriété était encore sacrée.

L'auteur d'une musique étant considéré par le Code de la Propriété Intellectuelle comme maître absolu de son œuvre, tous les droits d'exploitation lui étant réservés par défaut, il fallait ouvrir formellement des droits aux mélomanes et aux utilisateurs pour que le champ de la musique libre pût se développer à côté du système marchand sans subir de répression (à un moment où la SACEM et le lobby de l'industrie musicale poussaient justement l'État à criminaliser les mélomanes, à grands coups de lois DADVSI, LOPPSI et autres usines à gaz répressives comme HADOPI). Or les licences libres élaborées dans le monde informatique ou scientifique, à la suite des travaux de Richard Stallman, permettaient justement le partage des œuvres de l'esprit. Ces licences libres reposaient sur quatre libertés fondamentales :

1. La liberté d'utilisation : le propriétaire de l'œuvre garantit la liberté d'utiliser son œuvre pour tous les usages ;

2. La liberté de modification : le propriétaire de l'œuvre octroie à l'utilisateur le droit de modifier son œuvre sans avoir même à demander une autorisation ;

3. La liberté de redistribution : l'utilisateur a le droit de copier l'œuvre autant qu'il le souhaite et de redistribuer cette œuvre à qui il voudra ;

4. La liberté de publication : enfin le propriétaire de l'œuvre octroie à l'utilisateur le droit de l'améliorer et de redistribuer cette œuvre modifiée.

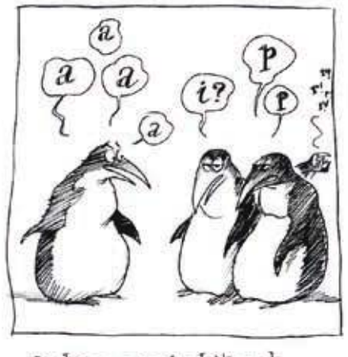
Ces principes pouvaient être adaptés aux œuvres musicales dont la dissémination, selon les clauses de type copyleft (telle la clause "Share Alike" ou "partage à l'identique"), permettrait de contaminer de façon virale le monde du copyright et ainsi de subvertir ni plus ni moins que le système capitaliste de la propriété lucrative. Toutefois, les œuvres musicales ne sont pas exactement de même nature que les logiciels. Par exemple, la divulgation du code source est au fondement du logiciel libre. Mais même si le code midi sur les instruments électroniques pouvait être facilement divulgué, ainsi que les pistes séparées des enregistrements faits sur ordinateur, nombre de musiciens, adeptes des musiques expérimentales contemporaines ou de musiques traditionnelles ou improvisées, n'utilisaient jamais de partitions, et leurs œuvres ne reposaient pas sur un agencement ou une connaissance transmissible par un code écrit, mais plutôt sur un état, une expérience individuelle impossible à transmettre sous forme de code intelligible et reproductible. De même, si nombre d'informaticiens pouvaient à la fois être employés de l'industrie du logiciel propriétaire et participer à l'élaboration de logiciels libres, il n'en était pas de même pour les auteurs et compositeurs qui devaient choisir entre SACEM et musique libre, puisque la SACEM exigeait l'apport de toutes les œuvres de ses adhérents.

La musique libre recourut donc à des licences diverses selon les auteurs, les intentions et les pratiques, telles la « Free Music Public License » (FMPL), la « licence Art Libre » (LAL), les licences « Creative Commons » (CC) avec leur jeu de clauses modulables (BY-SA, BY-NC-SA, BY-NC-ND...), ou même la cocasse licence « do What The Fuck you want to » (WTFPL). Certaines de ces licences permettaient la libre diffusion des œuvres sous certaines conditions et ne respectaient pas à la lettre les « 4 libertés fondamentales ». Il se trouva donc des geeks fondamentalistes qui ne les reconnaissaient pas comme licences libres mais seulement comme de vulgaires « licences de libre diffusion » dites aussi parfois « licences ouvertes ». Ils passaient leur temps à expliquer à ceux qui avaient choisi par exemple une licence avec clause NC (Non Commercial) interdisant les utilisations commerciales (à moins d'une levée de la restriction par l'auteur lui-même) que ce n'était pas une vraie licence libre parce qu'elle entravait la liberté de commercer, et que leur musique n'était donc pas vraiment « libre ». Bien sûr, il apparut clairement plus tard que la clause NC, en permettant à un champ d'activités humaines d'échapper au totalitarisme marchand, ouvrait au contraire la voie à une vraie émancipation. Mais c'est une autre histoire... Sur le moment, les débats sur les licences libres n'agitaient qu'un tout petit microcosme d'initiés, parmi lesquels les libristes purs et durs qui confondaient libre-échange néolibéral et liberté le disputaient aux opportunistes qui ne mettaient une clause NC sur leur licence que pour mieux en monnayer la levée auprès des diffuseurs commerciaux (en attendant de pouvoir rallier un jour la SACEM). Pour ma part, lorsque des boîtes de prod voire des chaînes de télé me sollicitaient, je leur répondais invariablement : « je suis plus cher que la SACEM », ce qui avait pour effet de les faire fuir aussitôt. J'étais aussi convaincu que la question de la rémunération des artistes, qui poussait certains fondamentalistes du libre à prôner le retour du mécénat et certains sacémisés à réclamer davantage de répression était un faux problème. Les artistes n'étaient pas une espèce à part de l'humanité. Il fallait résoudre d'abord la question de la subsistance de tous, indépendamment du travail exercé. Une fois un revenu de vie universel et inconditionnel mis en place, chaque être humain pourrait à loisir et gratuitement consacrer son temps libre à des activités politiques, artistiques, sportives, scientifiques, ludiques...

Mais après l'enthousiasme des années 2000, et malgré le choix d'artistes renommés tels Nine Inch Nails de diffuser sous licence Creative Commons BY-NC-SA, il y eut un rapide reflux de la musique libre. L'association « Musique Libre ! » et son site Dogmazic, pionniers en la matière, périclitèrent peu à peu, tandis que s'éteignaient complètement les phalanstères virtuels que furent MonCulProd ou La Citerne. Les marchands de tapis avaient flairé dans la musique libre un vivier de musique au mètre gratuite (ou au rabais) pour sonoriser leurs hideuses publicités et leurs points de vente mortifères. Dès lors, la musique libre devint un instrument de dumping antisocial contre les tâcherons de l'illustration sonore qui vivaient jusque-là tant bien que mal en refourguant leur musique aux media et aux grandes entreprises. Les escrocs du marketing avaient compris qu'ils pouvaient extraire du vivier de la musique libre des « jeunes talents en voie de professionnalisation » avides de reconnaissance et prêts à se vendre pour une bouchée de pain — ou même à travailler gratuitement — contre une promesse de « visibilité » (prélude fantasmé à de pauvres rêves de gloire : signature sur un grand label, album n°1 des ventes, tournée mondiale, sexe, drogues et villa avec piscine). Ces Rastignac de bazar étaient dépourvus de conscience politique et individualistes jusqu'au narcissisme. Fils de pub crédules envers le discours entrepreneurial et méfiants envers toute action collective, ils vomissaient la SACEM qui leur fermait ses portes tant qu'ils ne gagnaient pas un kopeck, mais s'empressaient de la rejoindre si d'aventure le pognon venait à rentrer. En attendant, il leur importait peu de casser les prix sur le marché de la musique commerciale, dévalorisant ainsi leur propre production, pourvu qu'ils pussent piquer leur part de gâteau aux illustrateurs sonores déjà installés dans la profession. Contempteurs indignés des pratiques tyranniques de la SACEM, ils se soumettaient avec docilité à des intermédiaires cyniques, telle la start-up luxembourgeoise Jamendo qui surfa un temps sur la vague du « web 2.0 » pour s'ériger maladroitement en concurrent low cost des éditeurs musicaux et de la SACEM, se proclamant frauduleusement « plateforme n°1 de musique libre » avant de dégoûter jusqu'à ses plus béats aficionados. La musique libre, finalement, s'était perdue dans l'empire de la marchandise, et ses premiers partisans, faute d'avoir su s'organiser collectivement, faute de relève aussi, s'étaient vite épuisés ou tournés vers d'autres horizons. Toutefois, la création de coopératives de gestion collective des droits d'auteur dans la première moitié des années 2010 ranima quelque peu la flamme et on assista ensuite à l'essor foudroyant de l'Internationale Anartiste et du mouvement MIG (Musique d'Intérêt Général) qui jouèrent au sein du Front du Temps Libre le rôle que l'on sait lors de la Grande Grève Générale qui allait faire s'écrouler l'ordre capitaliste.

Oui, je repensais à toute cette histoire tandis qu'avec « Les Psychopathes » (quel autre nom le groupe aurait-il pu avoir ?), nous reprenions le morceau « Clique sur le mulot » de Brain Damage, diffusé originellement sous licence Creative Commons BY-NC-ND puis passé avec toutes les œuvres de l'esprit dans le domaine public lors de l'abolition de la propriété lucrative. Juste un peu avant la révolution, il y avait bien eu la musique libre...

Siegfried



Dessins : LL de Mars

CINEMA & ANARCHIE

Parler de "cinéma et anarchie" est un sujet porteur, sur lequel il y a d'ailleurs déjà eu pléthore d'articles, de conférences et de thèses. Aussi mon article ne peut être qu'un survol forcément incomplet et subjectif car, dès qu'il y a, dans un film, une défense de la liberté, une dénonciation de la tyrannie, une luesubur d'amour et de poésie, de rébellion, révolte ou révolution, l'Anarchie pointe son nez timidement... ou carrément.

Certes, on sait que le cinéma a servi la propagande nazie (*Les Dieux du stade* ou *Le triomphe de la volonté* de Leni Rifenstal), la propagande stalinienne (*Octobre et La Ligne générale* de Sergei Eisenstein, les films stakhanovistes), et qu'il est à la solde du capitalisme et de ses deux déesses, consommation et marchandisation, véhiculant des messages réactionnaires et abrutissants, au travers de films stéréotypés et d'une publicité nocive toujours prolifique... mais ce n'est que la face sombre de la pellicule.

P.J. Proudhon fut le premier à formuler le principe d'une rupture avec l'art bourgeois. Dans son ouvrage *Du principe de l'art et de sa destination sociale* publié en 1865, il propose de mettre les artistes hors du gouvernement, de se prémunir de tout virus d'autorité, de toute entrave à la libre créativité de l'être humain : l'art ne peut se contenter de refléter les choses, mais doit aider à leur transformation.

Jean Vigo, les débuts d'un cinéma libertaire

Jean Vigo (1905-1934) eut une très courte carrière avant de mourir à 29 ans de la tuberculose.

Son père, Miguel Almereyda, fut assassiné (ou mourut dans des conditions douteuses) en prison à Fresnes, suite à son revirement antimilitariste de 1917. Quant à sa mère, elle le délaissa : Vigo vécut une enfance pour le moins cahotique.

Les quatre films qu'il a réalisés ne furent vraiment découverts que dans les années 50, date à laquelle on créa le prix Jean Vigo, récompensant les jeunes réalisateurs.

Le plus connu, *Zéro de conduite*, est une œuvre autobiographique qui met en scène des enfants internes dans un collège qui, face à une discipline de fer, se rebellent : « *Monsieur le professeur, Je vous dis Merde !* »... une réplique fameuse qui rappelle l'ambiance des *quatre-cents coups* de François Truffaut, lequel reconnaissait avoir été fortement influencé par l'œuvre de Jean Vigo. Dans *Zéro de Conduite*, les enfants révoltés se réfugient sur le toit et bombardent de toutes sortes de projectiles le recteur d'académie, le préfet, le prêtre, le général, venus ce jour là assister à la fête de l'école. Les gosses hissent le drapeau noir à tête de mort, et finalement s'enfuient dans la campagne. Le film fut interdit.

Auparavant, Vigo avait tourné en 1920 un film muet sur les inégalités sociales, *A propos de Nice*, dont il disait : «*Ce n'est pas un documentaire, mais un film documenté.* »

En 1931, il réalise *La natation par Jean Tauris* (célèbre nageur de l'époque), film dans lequel il perfectionne la technique des prise de vues sous l'eau... ce qui lui servira pour son dernier film, *l'Atalante*, chronique d'un chaland qui passe, avec Michel Simon dans son numéro à la cigarette, campant un vieil original qui vit sur une péniche dans un incroyable bric à brac surréaliste. Le film est une ode à l'amour (le marinier épouse une jeune fille qui fuit à leur arrivée à Paris, les amants se retrouvent et renouent leur idylle), mais aussi une oeuvre de critique sociale, en même temps qu'un merveilleux poème au fil de l'eau. Un vrai long-métrage que la Gaumont sabotera par peur de la censure.

Vigo fréquentera toujours les milieux anarchistes, et en particulier certains militants comme Victor Méric ou Jeanne Humbert. Il prendra part aux activités de l'*Association des écrivains et artistes révolutionnaires* et sera un éternel révolté contre cette société opprimante.

Je ne peux m'empêcher d'évoquer également le film dadaïste, pré-surréaliste, *Entracte* de René Clair, projeté le 4 décembre 1924 à l'entracte de *Relâche*, ballet dadaïste de Jean Borlin et de Francis Picabia au théâtre des champs Elysées.

Picabia disait de ce cout métrage muet : « *Il ne respecte rien si ce n'est le droit d'éclater de rire* ». Une musique d'Eric Satie (excusez du peu), l'intervention de Marcel Duchamp, de Man Ray et d'autres surréalistes ... On peut y voir un corbillard qui se débine, un moment tiré par un chameau ou une danseuse barbue filmée par en-dessous.

« Ah, mais ce ne sont que de vieux films ! Rien d'actuel ? »

... Ok, assez de "vieilles barbes" (comme les situationnistes appelaient jadis les militants de la FA), je vais donc vous parler de Peter Watkins.

Réalisateur anglais expatrié qui réalisa des films militants antimilitaristes, pacifistes, anticolonialistes et qui développa toujours une virulente critique des mass–medias audiovisuels, il énonce son concept "monoforme" qui remet en question l'uniformisation de la forme télévisuelle et cinématographique. Watkins tourne toujours avec des acteurs non professionnels, il est souvent attaqué par les professionnels de l'industrie cinématographique qui le boycottent ou le calomnient. Il combat fortement le rôle de divertissement soporifique du cinéma, essaie de faire participer le public et dénonce aussi la hiérarchisation des rôles.

Il réalisera en 1965 *La bombe*, un film sur les méfaits du nucléaire, commandé par la BBC qui l'interdira sous la pression du gouvernement britannique.

S'ensuit en 1971 *Punishment Park*, qui dénonce la répression aux USA des opposants à la guerre du Vietnam. Malgré un succès d'estime à Cannes, les distributeurs n'ont pas été tentés. En 1994 , il crée *le libre-penseur,* un film de quatre heure trente sur la vie d'August Strindberg (Personnage sulfureux misanthrope et anarchisant). Commandé par la télévision suédoise au départ, le film sera refusé par toutes les télés scandinaves.

En 1999, Watkins tourne *La Commune (Paris 1871)* à Montreuil, dans les anciens studios Méliès, toujours avec des acteurs non professionnels qui n'hésitent pas à parler des grèves de 1995, et où l'on voit la télévision versaillaise vomir sur les actions des Partageux : un mélange de reconstitution historique et de contexte contemporain. Des équipes de télé se rendent sur les lieux vivants de la Commune : mairie, barricades, clubs féministes. Le rêve utopiste et libertaire filmé en acte d'une manière théâtrale ...

Rien à voir avec les films palpitants qui tiennent en haleine le spectateur dans une course effrénée : *La Commune*, c'est un échange entre les comédiens et une vérité historique.

... Je continue mon inventaire à la Prévert et j'énonce en vrac : les films de fiction de la CNT espagnole produits par la section du syndicat des spectacles. Ils furent tournés en 1936 et ce sont de véritables mélodrames de qualité. On oublie pas non plus *Le départ de la colonne Durruti* (également tourné par le syndicat anarcho-syndicaliste) film où l'on voit nos camarades avec armes et bagages, en bleu de travail, s'élancer au-devant des fascistes pour fixer le front.

Autre documentaire tragique, *L'enterrement de Durruti, géant de la Révolution* et sa marée humaine, à Barcelone, tourné en catalan. On peut aussi regarder *Un autre futur* de Richard Prost, film retraçant la vie du mouvement anarchiste espagnol de 1870 à 1945 ainsi que *Contre vents et marées*, dernière saga des libertaires espagnols qui vont résister contre Franco, après 1945.

Ces films font écho au célèbre long métrage de Ken Loach *Land and Freedom* (Terre et Liberté), premier film à succès qui démystifiera le rôle des assassins staliniens pendant la guerre d'Espagne et donnera un éclairage positif sur nos camarades espagnols, écrasés entre deux totalitarismes : le stalinisme et le fascisme.

Le film de Jean-Louis Comolli, *La Cecilia* , sorti en 1976, narre l'épopée d'anarchistes italiens en 1890, qui tentent de créer une communauté libertaire agricole au Brésil. Utopie d'hier, certes, mais qui par leurs interrogations, remettent en cause le vieux monde sclérosé. Dans la veine italienne, il faut se rappeler la comédie de Lina Wertmüller, en 1973, *Film d'amour et D'Anarchie* avec Giancarlo Giannini, un camarade italien qui s'en va commettre un attentat et se réfugie dans un bordel, ou bien la tragédie de Bolognini, toujours en 1973, *Libera amore Anarchia* (Liberté mon Amour !) qui donna à Claudia Cardinale un de ses meilleurs rôle. Elle y interprète la fille d'un anar italien, qui s'oppose au fascisme, puis au retour de la sociale démocratie qui camoufle en son sein les mêmes fascistes qui ont retourné leur veste. Tout ceci au milieu d'une vaste fresque sociale et réaliste.

« Quand on aime la vie, on va au cinéma ...»

Le cinéma est aussi un miroir, une éponge de la société et les idées libertaire peuvent aussi s'évader du cadre des films militants.

Dès 1950 Les films situationnistes dénonçaient les mécanismes du spectacle, avec des effets de décalage et en utilisant le détournement (Montage et dialogues modifiés) visant à ce que le spectateur adopte une posture critique. Il faut citer La *société du spectacle* de Debord en 1973 ou *Hurlements en faveur de Sade* qui projetaient un écran blanc avec des commentaires séditieux et prônaient la mort du cinéma On continue avec *La dialectique peut-elle casser des briques ?* de René Vienet, film de karaté chinois détourné, censé représenter les affrontements entre prolétaires et bureaucrates, avec en voix off, Patrick Dewaere. Et pour finir *Les filles de Kamare* en 1974 de Vienet également, qui détourne un film érotique japonais pour exposer les thèses situationnistes. Plus récemment, Jean-François Brient et Victor Léon Fuentes créèrent en 2009 *De la servitude volontaire* constituée d'images de films détournés, terrible réquisitoire contre l'horreur de notre société cannibale qui asservit les êtres humains et mutile la planète ...

Difficile aussi d'oublier Fernando Arrabal (né en 1932), pataphysicien et membre du mouvement *Panique* avec Roland Topor et Alexandre Jodorowsky. Il réalisera 7 films, et marquera les écrans dans les années 1970 avec *Viva la muerte* où il décrit l'horreur franquiste, *l'arbre de Guernica*, chronique de la guerre civile espagnole et de la résistance à l'oppression fasciste, et un film barge et déjanté, une œuvre choc : *J'irai comme un cheval fou*.

Autre grand homme de théâtre, Armand Gatti (né en 1924) fils d'un anar italien a été

également cinéaste. Il créa *La passion du général Franco* et fonda à Montreuil (Seine Saint Denis) en 1987 *La Parole Errante*, un centre international de création, avec sa compagne Hélène Châtelain, elle aussi cinéaste, puisqu'elle a réalisé en 1995 *Nestor Makhno, un paysan d'Ukraine.*

En France aussi, un élan libertaire traverse la production cinématographique : les célèbres dialogues de Michel Audiard, les interprétations talentueuses de Michel Simon (*Boudu sauvé des eaux*) ou de Jean Gabin dans *Le Président* de Henri Verneuil, *Le drapeau noir flotte sur la marmite* de Michel Audiard, *La traversée de Paris* de Claude Autan Lara, d'après le roman de Marcel Aymé

Jean Yanne fut longtemps taxé d'anar avec son *Moi y en a vouloir des sous* et *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil*, belles satires sociales. Et de même Pierre Richard (qui, lui, se dit anar) avec son *Grand blond avec une chaussure noire*.

On peut aussi évoquer toute l'œuvre de Luis Buñuel, empreinte d'une critique acerbe et redoutable qui n'épargnait ni la bourgeoisie répugnante, ni l'église, ni l'armée, qu'il ridiculisait avec talent. Ses premiers films surréalistes firent scandale (*L'Age d'or* et *Un chien andalou*) et la condamnation des fascistes est éclatante quand il adapte avec brio *Le journal d'une femme de chambre,* tiré du roman d'Octave Mirbeau. Il dénonce aussi la misère universelle dans deux films inoubliables : *Los olvidados* (tourné au Mexique) et *Las Hurdes, terre sans pain* (tourné en Espagne). Interdits à leur sortie !

Les documentaires sur des vies atypiques et exemplaires sont légion... : *Sacco et Vanzetti* de Giuliano Montaldo, *Lucio* de Altor Arregi et Jose Mari Goenaga, *Ni vieux ni Traîtres* de Pierre Carles, *Les sentiers de l'Utopie* de Isabelle Frémeaux et John Jordan etc.... Je sais qu'Olivier Durie est en train de tourner à Orléans un long métrage sur la vie D'Alexandre Marius Jacob, l'anarchiste cambrioleur et ses travailleurs de la nuit, experts de la récupération individuelle.

J'allais oublier les films satiriques, pamphlétaires et loufoques de Jean Pierre Mocky, incroyable trublion ! Films qu'il tourne très rapidement et avec peu de moyens. On en compte tout de même une soixantaine avec une forte sensibilité libertaire. Il dénonce le pouvoir des élites dans un délire facétieux. Souvenons-nous de *Un drôle de paroissien* avec Bourvil, *La cité de l'indicible peur* (fantastique), *L'Ibis rouge*, dernier film de Michel Simon, *Le Miraculé*, satire religieuse avec Michel Serrault, *Poulet au vinaigre*, un policier à la Chabrol avec Jean Poiret, et enfin *A Mort l'arbitre*, qui dénonce la bêtise meurtrière des supporters de foot. Mocky personnage truculent et original est à la fois metteur en scène, scénariste, monteur, producteur et distributeur. Il garantit ainsi son indépendance de révolutionnaire non violent et malicieux. Il fait souvent tourner des acteurs gouailleurs aux trognes atypiques. Il choisit des "gueules" pour ses seconds rôles ! En grossissant le trait, il accentue la critique et combat la connerie ... « *Vaste programme !* » aurait répliqué Audiard.

Sur les femmes anarchistes, en plus du *Louise Michel* (de Gustave Keren et Benoît Delépine, avec Yolande Moreau), qui est une dénonciation des firmes capitalistes invisibles et insaisissables, je vous propose *Millenium*, trois films scandinaves tirés de la trilogie de romans du suédois Stieg Larsson. Ils mettent en scène une jeune fille, Lisbeth Salander, traumatisée par une enfance difficile, voire horrible, avec un lourd passé psychiatrique et sous tutelle. Frêle, mais très dynamique, douée d'une grande intelligence, à la sexualité uniquement guidé par son désir, c'est une justicière féministe qui tombe dans les mailles d'un imbroglio d'une affaire d'état et de ses services secrets... Gros succès planétaire ! Trois titres prometteurs : *Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* réalisé par le danois Niels Arden Oplev, La *fille qui rêvait d'un bidon d'essence et d'une allumette* et La *Reine dans le palais des courants d'air* par Daniel Alfredson.

Je continue avec *Libertarias*, long métrage espagnol de Vicente Aranda sorti en 1996, avec Ana Belen et Victoria Abril : une saga de la guerre civile espagnole vue par les femmes libertaires, et un hommage au mouvement *Mujeres Libres* (femmes libres) qui incorporait des prostituées dans ses rangs, leur rendant ainsi la dignité. Ces vaillantes camarades s'engagent dans la colonne Durruti et partent sur le front d'Aragon, se battant tout à la fois pour la révolution sociale et pour leur émancipation. Peu de questions dérangeantes sont éludées. Fin fatale : tous les miliciens anars sont tués. A quand sa distribution en France ? ... Encore une couardise des distributeurs.

Je terminerai enfin avec un personnage que j'apprécie beaucoup, B. Traven (ou Ret Marut, ses pseudonymes étaient nombreux) qui publia *Le vaisseau des morts*, *La révolte des pendus* mais aussi *Le Trésor de la sierra madre*, porté à l'écran par John Huston avec Humphrey Bogart. B Traven participa au scénario du film et fut traducteur et agent artistique sous le nom d'Hal Croves. Il participa à la République des conseils de Bavière écrasée par les corps francs militaires. Condamné à mort en 1919, il dut fuir l'Europe

Pour finir...

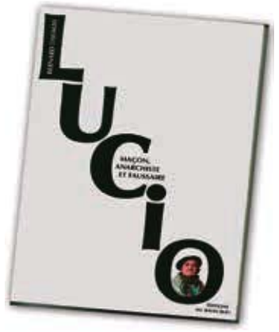
Les 2 et 3 avril 2010, ont eu lieu à l'auditorium de l'Institut National d'Histoire de l'Art des journées d'études intitulées *Anarchie et Cinéma*. Ce colloque fut organisé par Nicole Brenez et Isabelle Marionne. Je m'en suis partiellement inspiré pour écrire cet article. Et si j'ai oublié beaucoup de camarades réalisateurs ou comédiens, c'est justement que l'ampleur de l'impact de nos idées dans de nombreux films, directement ou indirectement ne permet pas d'être exhaustif.

J'espère que ma longue énumération vous a donné envie de voir ou de revoir, toutes les œuvres citées.

« Silence, on tourne... »

Patricio Salcedo
Groupe Anartiste
Fédération Anarchiste

DANS LA BIBLIOTHÈQUE NOIRE



Lucio.
Maçon, anarchiste et faussaire

Bertrand Thomas
Editions du Ravin Bleu, 2013

Plusieurs ouvrages, et même un film, ont été consacrés à Lucio Urtubia. Il faut dire que ce personnage haut en couleur (de préférence noir et rouge, pour les couleurs) est hors du commun.

Cette fois, ce sont les Editions du Ravin Bleu qui rééditent ce texte de Bernard Thomas consacré à cet anarchiste venu de l'autre côté des Pyrénées, et parisien d'adoption.

Une trajectoire humaine et politique d'une personne parmi tant d'autres, en prise avec son temps : le temps de la révolution espagnole, puis celui de la défaite face au franquisme. Répression envers les anarchistes, exil, collaboration des autorités françaises avec le régime dictatorial ... C'est toute cette époque sombre et sanglante que ce livre nous fait revivre.

Lucio, lui, ne se résigne pas, et seul ou avec d'autres, il prend le chemin périlleux de la résistance et de la solidarité. Cela le mènera, lui, le maçon consciencieux, à commettre braquages, fausse monnaie, faux traveller chèques. C'est beau comme du Tardi !

Ce livre fait du bien de nos jours, où, si l'ennemi a changé de forme, il demeure toujours et encore le même. Et la résistance, est, elle aussi, toujours d'actualité face à un système toujours broyeur d'individus. Une plongée dans l'histoire d'un homme mais aussi dans l'histoire du mouvement anarchiste. Alors que certains discutent encore sans fin du choix entre réflexion et action, cet ouvrage apporte une pierre de plus à l'édifice de celles et ceux qui, comme nous, pensent qu'action et réflexion sont les deux jambes dont nous avons besoin pour avancer vers des jours meilleurs.

Bibo

Et pour approfondir les thèmes survolés dans notre dossier :

Du principe de l'Art et de sa destination sociale
Jospeph Proudhon, 1865
Presses du réel, 2002

"Nous sommes des briseurs de formule"
Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIXe siècle.
Caroline Granier
Thèse de doctorat de l'Université de Paris VIII, 2003

La Revue Blanche
Une génération dans l'engagement 1890 - 1905
Paul Henri Bourrelier
Fayard, 2007

Arthur Lehning, anthologie
Les Éditions du Monde Libertaire, Paris, 2012

Du canular dans l'Art et la Littérature
Jean Olivier Majastre et Alain Pessin
Editions L'Harmattan, 2000
Collection Logiques Sociales

Diary : how to improve the world
Supercheries, canulars, et autres trafics de textes
John Cage
A Year from Monday, 1969

M.A.S

Mobile Anarchist School : une école anarchiste itinérante aux Philippines

Partout dans le monde, des initiatives anarchistes sont en œuvre pour repenser l'organisation sociétale et pour lutter contre tous les diktats.

Aujourd'hui, nous ouvrons nos pages au Mobile Anarchist School (MAS) philippin. Le texte qui suit est une version francisée d'un document de présentation rédigé par le collectif MAS.

MAS est une école alternative, indépendante, autonome, sans but lucratif, destinée aux populations marginalisées, étudiants, jeunes déscolarisés et aux activistes autonomes. Son seul but est de fournir une éducation critique et d'encourager les gens à agir directement sur les problèmes qui les touchent directement et indirectement.

Contrairement aux institutions centralisées, aux entreprises et aux partis de gauche, les anarchistes promeuvent une métamorphose sociale à travers la participation des populations, des individus, des familles et de l'ensemble des oppressés à travers la prise de conscience de leurs propres capacité à gérer leurs propres affaires.

La liberté et l'égalité ont des résonances diverses en fonction des cultures et des modes de vie à travers le monde. Indépendamment de ces différences, l'abolition de la pauvreté, le respect de l'autodétermination et la protection des systèmes écologiques sont des préoccupations universelles. La production massive de technologie de pointe, sensée assurer une base de subsistance universelle, ne saurait effacer la pauvreté, la faim et l'ignorance persistantes largement répandues.

Avec les anarchistes de toutes régions du globe, nous partageons l'idée que l'abolition du contrôle de l'État et des entreprises n'aura lieu que si les populations prennent conscience de leurs propres capacités à s'auto-organiser pour répondre aux besoins communs.

L'éducation est un élément clé de l'émancipation et de la construction d'un esprit critique.

Il s'agit d'une réponse directe à l'ignorance collective, porte ouverte sur la violence structurelle et les guerres. Notre petite initiative se concentre sur l'exploration des différents moyens et méthodologies pour populariser les alternatives anarchistes.

Anarchist – se réfère à l'abolition de l'État et de toutes les relations sociales coercitives. Cela veut dire une société dans laquelle les individus créent et contrôlent leurs propres organisations collectives pour répondre à leurs besoins sociaux et économiques. L'état d'anarchie est une atmosphère sociale sans pauvreté, sans patriarcat, respectueuse des divers modes de vie et des préférences et basée sur l'entraide plutôt que la compétition. Dans un système anarchiste, l'activité humaine repose sur la protection des systèmes écologiques et le partage des bénéfices de flux.

School – nous ne nous conformons pas à la définition habituelle de l'école basée sur l'autoritarisme et l'apprentissage coercitif qui promeuvent l'obéissance et la passivité. Pour nous, l'école est un lieu d'apprentissage qui propose une éducation critique et encourage les compétences individuelles pour favoriser la participation de chacun dans l'organisation sociale qui concerne leur propre vie.

Mobile - MAS est itinérante, elle n'a pas de point d'attache et intervient dans différentes localités, écoles, réseaux et communautés marginales. Nous entendons par « marginalisés » les personnes qui sont privées de moyens de participer à l'exercice politique et n'ont pas la possibilité d'améliorer leur situation économique.

PRINCIPAUX PROGRAMMES ET CAMPAGNES

Un travail conséquent de recherches et de discussions en 2011 et 2012 a permis au MAS de recueillir quantité d'informations et d'étendre son réseau. Les collectifs ont alors pu établir des programmes prioritaires généralement absents des activités scolaires.

★ PERMACULTURE est un programme développé par Radical Ecology. De multiples concertations et discussions informelles ont été organisées pour présenter les données et les informations relatives à l'écologie. Le point de vue anarchiste a été présenté et discuté pour améliorer notre compréhension de la situation de notre environnement direct en relation avec les crises écologiques mondiales.

★ RENEWABLE ENERGY (Energie renouvelable) fait également partie de notre tentative d'explorer des actions concrètes qui mèneront à une diminution de l'empreinte écologique. L'usage de technologies moins nocives pour notre écologie comme l'énergie solaire, l'énergie éolienne et l'hydroélectricité est à la portée des populations et des lieux d'information.

★ FLOOD PREPARATION (préparation aux innondations) a été élaboré suite aux pluies torrentielles qui ont submergé un site de Montinlupa pendant trois mois. Dans l'urgence, MAS, avec l'aide de volontaires locaux, a organisé une série d'activités qui ont permis

PRINCIPES DE BASE

- aucune hiérarchie
- volontariat / pas d'obligation
- solidarité
- entraide
- écologie comme fondement de la vie
- pas de frontière
- décentralisation

PRISES DE DÉCISIONS

- par consensus
- directes et participatives
- décentralisées mais coordonnées[1]

OBJECTIFS

Changement radical de société fondé sur l'absence de hiérarchie, l'autonomie, la disparition de la pauvreté, l'écologie, l'abolition des discriminations, le respect de la diversité, la mort du patriarcat, les relations politiques décentralisées, la coopération et entraide.

ACTION

Intensifier la propagande anarchiste à travers de multiples méthodes créatives.
Explorer et utiliser les différentes approches d'éducation critique et de partage des compétences pour permettre d'atteindre l'autodétermination.

PANEL D'ACTIVITÉS

Discussions / présentation de l'anarchisme (problèmes sociaux et alternatives anarchistes).
Sujets : préhistoire et histoire ; anarcha-féminisme, sexualité et genre ; écologie radicale ; action directe ; structures organisationnelles

Ateliers/compétences :
- prise de parole publique
- recherche
- para-légal
- documentation (édition vidéo, écriture, blogging...)
- arts (graffiti, dessin, cuisine...)
- manifestations/coordination
- organisation
- médias alternatifs et réseau
- sécurité Internet

Projets d'ateliers
- permaculture
- énergies renouvelables
- prévention des inondations (évaluation de la vulnérabilité et adaptation)

1 NdT : *sans y faire directement référence, on est très proche ici de la fédération telle qu'elle est envisagée dans les milieux libertaires européens*

l'acquisition de matériel de secours et de matériaux pour improviser un pont. Par la suite, les groupes impliqués ont mis en place des activités préparatoires en anticipation de nouvelles inondations dans un futur proche.

FLOOD PREPARATION finira par mettre en place des systèmes d'évaluation de la vulnérabilité gérés directement par la population. Il sera également formulé un plan d'adaptation à travers le réseau de soutien de différents groupes.

★ SUPPORTING FISHER-FOLK ACTIONS IN LAGUNA LAKE (soutien aux populations de pêcheurs de Laguna Lake) – Les quelques tentatives de liaisons avec les populations marginalisées de pêcheurs ont finalement porté leur fruits lorsque un groupe de pêcheurs décida de travailler avec nous dans diverses activités qui ont pour objectif d'accroître leur capacité à gérer les lieux de pêche spécifiques.

CONTEXTE

MAS était une idée d'abord discutée par des personnes affiliées à Indokumentado Productions et Mindsetbreaker Press. Le concept, la stimulation de l'éducation et le partage des compétences, est liée aux préoccupations soulevées par des militants autonomes qui se réunissent régulièrement à l'occasion d'activités organisées par des individus et des collectifs . Dans les grandes lignes, la sensibilisation, l'éducation et le partage des compétences sont des activités visant à accroître les capacités des dits militants et de bénévoles pour la construction du mouvement.

De 2010 à 2012, MAS a concentré son effort dans la rédaction des documents de base, tout en coordonnant des activités telles que l'organisation de forums et des conférences. Grâce à la collaboration avec Third World Studies Center (Centre d'Études du Tiers-Monde) - Université des Philippines et le Local Autonomous Network (LAN - Réseau Autonome Local) , des discussions sur l'expérience Occupy, l'écologie radicale et l'anarcha-féminisme ont été organisées combinées avec des projections de films et des expositions d'art.

Le premier Solidarity Eco-Camp a également été organisé au cours de l'été 2012, de nombreux collectifs et individus y ont pris part. Les participants y inter-agissaient librement ; ils ont discuté et échangé des idées tout en essayant de trouver des intérêts et des activités communes. L'ambiance générale de participation, décentralisée, volontaire et inclusive a naturellement conduit à l'organisation d'un autre événement similaire.

De graves inondations dans l'une des communautés du réseau MAS a abouti à une légère adaptation dans la mise en œuvre des activités. L'école dépasse alors ses activités d'éducation en prenant part aux secours. Du matériel de secours a été acheté et distribué aux victimes des inondations de façon équitable.

Au cours de cette saison , l'école a également conduit des discussions sur l'Histoire à l'Université Polytechnique des Philippines qui ont conduit à l'élaboration de projets comme le Symposium Sociologique Anarchiste au deuxième trimestre de 2013 et des activités similaires en 2014.

Au cours du premier trimestre de 2013 , le forum Black and Green a été organisé, suivi par divers anarchistes de différents pays. Third World Studies Center – University of the Philippines, a co-parrainé le forum pour la deuxième fois . Les réponses et les luttes pour le changement climatique et les crises environnementales ont été discutées. Après quoi, le groupe est allé au Conspiracy Bar (Bar du Complot) pour une discussion sur l'histoire de Food Not Bombs (des Aliments Pas des Bombes), son expérience aux États-Unis et au niveau local.

Pendant la visite du site, inscrite au programme, les visiteurs sont entrés en contact avec les populations marginalisées de Laguna Lake et ont été témoins de la destruction des écosystèmes d'eau douce du lac.

Après plusieurs séjours dans la ville , le groupe, pendant les quatre jours du Solidarity Eco-Camp, a essentiellement échangé autour des luttes et expériences anarchistes. Le groupe a organisé un atelier autour de la solidarité. Plusieurs objectifs ont été fixés avant que les gens ne se séparent pour continuer la lutte dans leurs localités ou campagnes respectives .

MAS

Frank ZAPPA

1ère partie - La culture s'attaque au plastic people

Le mois de décembre 2013 sonnera les vingt ans de la mort de Frank Zappa. L'occasion de revenir sur un parcours peu commun d'activisme artistique et jovial à travers quelques anecdotes et prises de position… trop limitées pour prétendre dépasser le survol rapide et sélectif.
Une seconde partie sera publiée dans le numéro de janvier 2014 du Monde Libertaire Hors Série.

Mais que fout Zappa dans un canard anarchiste ?

Il ne s'agit pas de qualifier Frank Zappa (FZ) d'anarchiste à titre posthume. Certains essayistes s'y sont risqués, comme d'autres lui prêtent des intentions farfelues ou des super pouvoirs extraordinaires. Nous allons plutôt nous intéresser à l'agitateur multiforme, l'empêcheur de tourner en rond, le virtuose comique.

On ne retient généralement de Frank Zappa que le prolifique pitre rock'n roll. Pourtant, il fut aussi vidéaste, compositeur de musique savante, musicien étonnant et, plus souvent qu'à son tour, pourfendeur du conservatisme politique. Le tout formant un ensemble décloisonné.

Né en 1940 aux USA, FZ grandit dans une atmosphère droitière et puritaine en pleine effervescence réactionnaire. Baladé de ville en ville au gré des multiples emplois de son père, au sein d'une famille catholique récemment immigrée d'Italie, il construit sa personnalité sans attache géographique, sans repères sociaux, sans ancrage scolaire. Retiré et prompt à l'analyse, il peine à s'intégrer dans un paysage fortement ségrégationniste. Il écrira plus tard « *Je ne suis pas noir, mais bien souvent, j'aimerais pouvoir dire que je ne suis pas blanc !* »[1]. Cette prédominance de la critique sur l'innocence, il l'a cultivée très tôt. Il est encore au lycée lorsqu'il défie la politique d'apartheid en vigueur en devenant le batteur d'un un groupe étudiant multiracial (les Blackout) : exceptionnel et scandaleux à l'époque.

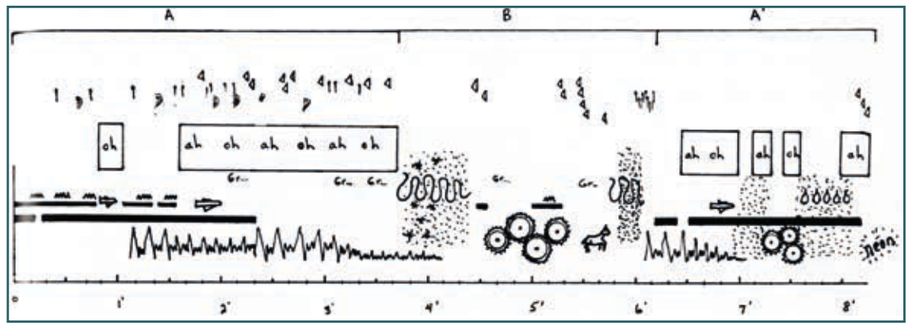
Le passage par la case prison subi par FZ, jeune adulte, permet de mesurer la défiance que représentait son attitude à l'époque aux USA : horripilée par ses agissements provocateurs, la police locale lui tend un piège. Un policier en civil, au courant des difficultés financières de FZ, lui commande une bande son pornographique. Lors de l'échange, FZ est arrêté et condamné à 6 mois de prison dont 10 jours fermes. Cette magouille, loin de calmer le trublion, le confortera dans sa critique acerbe de la société.

Le décor est planté. FZ, tout au long de sa vie, critiquera avec constance le nationalisme, les institutions, la mythologie familiale, toutes les croyances (avec une préférence notable pour les télévangélistes), les modes vides de créativité, de courage et de sens politique (notamment les hippies) et la culture officielle, niaise, fade et obéissante. De la même manière, il défendra avec force la liberté de pensée, d'expression et d'association.

L'art de la démystification

De fait, FZ est un artiste passionné. La musique est le point central de son œuvre, bien avant la politique. Ainsi, il ne crée pas pour dire. Son discours sur la société sert sa créativité, pas l'inverse. Bien sûr, on pourrait s'attarder sur les paroles de ses chansons au contenu politiquement éloquent, ou sur ses interventions scéniques sans ambiguïtés (prises de parole, participation du public à des décisions...) mais, invariablement, la musique est au premier plan. Toute sa discographie peut être écoutée et appréciée sans comprendre un traître mot des textes. Il est donc intéressant de s'arrêter sur la forme, qui elle aussi stimule l'esprit critique et engagé.

Si aujourd'hui le cut-and-paste, l'overdub et autres montages sonores sont extrêmement répandus, lorsqu'il compose l'album Lumpy Gravy[2], entre 1966 et 1968, la pratique était pour le moins insolite. D'autant qu'ici, les jeux d'associations sont poussés à l'extrême. Enregistrements de voix dans un piano, musique symphonique, country, jazz, bruitages, effets spéciaux, notes isolées, arythmies brutales se succèdent et se chevauchent dans une même pièce. Il s'agit très clairement de jouer sur les frictions. L'explosion créative naît de la déstructuration de chaque élément de l'œuvre. Les émotions primaires (raison d'être principale des musiques dites populaires) laissent la place à une immersion démystificatrice, tour à tour grotesque ou somptueuse. Un immense sérieux est apporté à la provocation. Provoquer dans toutes les acceptations du terme : défier (les aristocraties des courants musicaux savants ou traditionnels) et engendrer (une création nouvelle issue des rencontres – voire des chocs – formels).



Musicogramme de Diofa - acte 2, pièce 19 de l'album civilization phaze III, 1994.

La démarche de démystification s'est parfois manifestée plus directement. FZ s'est assez souvent délecté de reprises caricaturales et pourtant virtuoses, parfois hommages sincères. Citons par exemple la reprise de Stairway To Heaven, monument de l'histoire du rock'n roll. Ce titre de Led Zeppelin, emblématique d'une époque, propose notamment un solo de guitare très représentatif de la mode des guitar heroes, semé d'envolées lyriques et de motifs guitaristiques rapides. La reprise de FZ, parsemée de bruitages ridicules, transcrit ce solo à la note près pour son combo de cuivres, le propulsant dans les plus haute sphères du kitsch. Là encore, il s'attaque aux névroses de groupe qui comme les religions transportent les fans dans une admiration béate et peu fondée.

Notons aussi, entre autres bouffonneries, la pochette de l'album We're Only In It For The Money (nous ne sommes là que pour le fric) : un pastiche de la pochette de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band des Beatles. Casser du mythe, voilà le programme.

Une posture parfois délicate car en parallèle FZ compositeur de musique savante est accepté du bout des lèvres par un milieu peu enclin à ce genre de prises de risques frontales. Néanmoins, ses concerts symphoniques sont eux aussi ponctués de farces ubuesques. Le fort intérêt que Pierre Boulez porte à la musique de FZ lui a sans doute définitivement ouvert les portes de cet espace élitiste.

Voici la description que fait FZ de son dernier album « Civilization Phaze III », édité en 1994, après sa mort : « *Civilization Phaze III est un opéra-pantomime, avec activité physique chorégraphiée (manifestée par la danse ou toute autre forme de communication sociophysique inexplicable). La continuité de l'action est dérivée d'une rotation sérielle de mots, phases et concepts incluant (mais non limité à) moteurs, cochons, poneys, eau noire, musique, bière et diverses formes d'isolement personnel.* »

... Ou comment raccourcir les distances culturelles.

Et, plus précisément, Dio Fa (Acte 2, pièce 19, dont le musicogramme est reproduit ici) du même album : « *L'extérieur du piano est maintenant habité par des danseurs-en-poneys, portant des habits religieux catholiques. Le pape Cochon est mort. Il est maintenant renversé et son wagon se fait remorquer. Le nouveau pape Poney se fait adorer. Des danseurs poneys se mettent ensemble pour tirer son splendide wagon neuf vers les spectateurs* ».

Le pouvoir religieux est ridiculisé. Il ne s'agit pas pour autant d'une satire grossière. La puissance évocatrice de cette pièce pourrait illustrer l'histoire tragique du XXème siècle, de la première guerre mondiale aux attentats du 11 septembre 2001. L'attaque est sévère : la mythologie et la névrose de groupe sont des tragédies !

Les anarchistes pourraient regretter que toute cette énergie dépensée à secouer le "plastic people" et à réveiller le sens critique soit ponctuée d'appels au vote, même si les arguments restent savoureux : « *keep the government out of your underpants* ».

Loran
Groupe Béthune-Arras
Fédération Anarchiste

1 Extrait du titre Trouble Every day, Frank Zappa and the Mothers of Invention, album Freak Out ! (1966 - Zappa records).
2 Lumpy Gravy, Frank Zappa – premier album solo (1968)

Les 111 groupes et liaisons de la FÉDÉRATION ANARCHISTE

Au 27 octobre 2013.
Si un groupe ou une liaison ne possède ni adresse postale ni courriel, ou s'il n'existe pas de groupe ou liaison dans votre région, contactez le secrétariat aux relations intérieures de la FA :
FA-RI 145 rue Amelot 75011 Paris
relations-interieures@federation-anarchiste.org

★ 01 AIN

Liaison de Bourg-en-Bresse
bourg-en-bresse@federation-anarchiste.org

Liaison de Nantua
nantua@federation-anarchiste.org

★ 02 AISNE

Groupe Kropotkine
Athénée Libertaire & Bibliothèque Sociale
8, rue Fouquerolles 02000 MERLIEUX
Permanence les 1er 3eme 5eme jeudi du mois de 18h à 21h
Tél : 03 23 80 17 09
kropotkine02@no-log.org
http://kropotkine.cybertaria.org/

★ 03 ALLIER

Groupe de Montluçon
allier@federation-anarchiste.org

★ 04 ALPES-DE-HAUTE-PROVENCE

Liaison Metchnikoff
metchnikoff@federation-anarchiste.org

★ 05 HAUTES-ALPES

Groupe GEL-05
BP 111 05003 Gap Cedex
gel-05@wanadoo.fr

★ 06 ALPES-MARITIMES

Liaison de Nice
nice@federation-anarchiste.org

★ 07 ARDECHE

Groupe d'Aubenas
FA-groupe-daubenas@wanadoo.fr

Groupe de la Haute-Vallée de l'Ardèche
hautevalleedelardeche@federation-anarchiste.org

Liaison Nord-Ardèche
nord-ardeche@federation-anarchiste.org
http://ardechelibertaire.wordpress.com

★ 10 AUBE

Liaison de Troyes
troyes@federation-anarchiste.org

★ 12 AVEYRON

Liaison Sud-Aveyron
c/o SAP BP 42560 12400 Ste-Affrique

★ 13 BOUCHES-DU-RHONE

Groupe Germinal - Marseille
germinal@federation-anarchiste.org

Liaison La Ciotat
germinal@federation-anarchiste.org

Groupe George Orwell – Martigues
groupe-orwell-martigues@federation-anarchiste.org
http://groupemartiguesfederationanarchiste.noblogs.org

★ 14 CALVADOS

Groupe Sanguin - Caen
groupesanguinfa14@laposte.net
http://sous-la-cendre.info/groupe-sanguin-de-la-federation-anarchiste

★ 15 CANTAL

Liaison Cantal
cantal@federation-anarchiste.org

★ 17 CHARENTE-MARITIME

Groupe Nous Autres
c/o ADIL BP 3 17350 Port d'Envaux
nous-autres@federation-anarchiste.org

★ 19 CORREZE

Liaison Jose Fortuny

★ 21 COTE-D'OR

Groupe La Mistoufle
Maison des associations
Groupe la Mistoufle
c/o les Voix sans maître BP 8
2 rue des Corroyeurs 21000 DIJON
Réunion et permanence du groupe et de la bibliothèque La Sociale tous les jeudis de 18h à 20h au 6 impasse Quentin (proche du marché à Dijon)
lamistoufle@federation-anarchiste.org
lasociale@riseup.net
http://groupelamistoufle.blogspot.fr

★ 22 COTES-D'ARMOR

Groupe Jean Souvenance
C/O CEL 1 rue Yves Creston 22000 Saint-Brieux
souvenance@no-log.org

★ 23 CREUSE

Groupe Arthur Lehning
alayn.dropsy@yahoo.fr
http://anarchie23.centerblog.net

Liaison Emile Armand
Cedric Lafont
19 rue de Chanteloube
23500 Felletin
emile-armand@federation-anarchiste.org

Liaison GranitE 23
granite23@federation-anarchiste.org
http://liaisongranit.eklablog.com/

★ 24 DORDOGNE

Groupe Drapeau Noir Périgord
c/o ADCS 24 Le Peuch
24290 St-Amand de Coly
groupe-dnp@federation-anarchiste.org
http://dnp.lautre.net

Groupe Emma Goldman - Périgueux
emma.goldman@no-log.org

★ 25 DOUBS

Groupe Pierre Joseph Proudhon
c/o CESL BP 121 25014 Besançon Cedex
groupe-proudhon@federation-anarchiste.org

Librairie L'Autodidacte
5 rue Marulaz 25 000 Besançon
http://www.lautodidacte.org

Liaison Nord-Doubs
liaison-nord-doubs@federation-anarchiste.org

★ 26 DROME

Groupe La Rue Râle - St Marcellin-Royans
laruerale@no-log.org
http://vercors-libertaire.blogspot.com/
Vente du Monde libertaire le samedi au marché de St Marcellin de 10h30 à 12h30

★ 27 EURE

Groupe d'Evreux
evreux.fa@gmail.com
http://FAgroupedEvreux.monsite-orange.fr

★ 28 EURE-ET-LOIRE

Groupe libertaire Le Raffut de Chartres
fa.chartres@gmail.com

★ 29 FINISTERE

Groupe de Brest
brest@federation-anarchiste.org

Groupe Le Ferment
leferment@federation-anarchiste.org

★ 30 GARD

Groupe Gard-Vaucluse
fa.30.84@gmail.com
http://www.fa-30-84.org

Liaison d'Alès
ales@federation-anarchiste.org

★ 32 GERS

Liaison Henri Bouyé
henri-bouye@federation-anarchiste.org

Liaison Henry Martin
henry-martin@federation-anarchiste.org

Liaison Anartiste 32
anartiste32@federation-anarchiste.org

★ 33 GIRONDE

Cercle libertaire Jean Barrué
c/o Athénée libertaire
7 rue du Muguet 33000 Bordeaux
cercle-jean-barrue@federation-anarchiste.org
http://cerclelibertairejb33.free.fr/

Groupe Nathalie Le Mel
nathalie-le-mel@federation-anarchiste.org

Liaison Paul Lapeyre
paul.lapeyre@yahoo.com

★ 34 HERAULT

Groupe de Montpellier-Hérault
montpellier@federation-anarchiste.org
http://famontpellier34.blogspot.fr

★ 35 ILLE-ET-VILAINE

Groupe La Sociale
Local "la Commune "
17 rue de Chateaudun 35000 Rennes
contact@farennes.org
http://www.farennes.org

Librairie associative "La Commune"
17 rue de Chateaudun 35000 Rennes
ouverte le mercredi & samedi
de 14 heures à 18 heures

Groupe La Digne Rage
http://anartoka.com/la-digne-rage/portal.php
ladignerage@riseup.net

Liaison Géronimo - Redon
geronimo@federation-anarchiste.org

★ 38 ISERE

Groupe La Rue Râle - St Marcellin-Royans
laruerale@no-log.org
http://vercors-libertaire.blogspot.com/
Vente du Monde libertaire le samedi au marché de St Marcellin de 10h30 à 12h30

★ 40 LANDES

Groupe Elisée Reclus - Dax
elisee-reclus@federation-anarchiste.org
http://libertaire-landes.blogspot.fr/

★ 42 LOIRE

Groupe Nestor Makhno de la région stéphanoise
Bourse du Travail
Salle 15 bis Cours Victor Hugo
42028 Saint Etienne cédex 1
groupe.makhno42@gmail.com

★ 43 HAUTE-LOIRE

Liaison Sébastien Faure - Langeac/Le Puy-en-Velay
sebastien-faure@federation-anarchiste.org

Liaison d'Yssingeaux
Yssingeaux@federation-anarchiste.org

★ 44 LOIRE ATLANTIQUE

Groupe de Saint-Nazaire
saint-nazaire@federation-anarchiste.org

Groupe Déjacque - Nantes
nantes@federation-anarchiste.org
http://fa-nantes.over-blog.com/

★ 45 LOIRET

Groupe Gaston Couté - Orléans-Montargis
groupegastoncoute@gmail.com
http://groupegastoncoute.wordpress.com

★ 46 LOT

Liaison de Gourdon
gourdon@federation-anarchiste.org

★ 49 MAINE-ET-LOIRE

Liaison d'Angers
angers@federation-anarchiste.org

★ 50 MANCHE

Liaison de Cherbourg
cherbourg@federation-anarchiste.org

★ 53 MAYENNE

Liaison de Laval
laval@federation-anarchiste.org

★ 56 MORBIHAN

Groupe Libertaire René Lochu
6 rue de la Tannerie 56000 Vannes
groupe.lochu@riseup.net
http://anars56.over-blog.org/

★ 57 MOSELLE

Groupe de Metz
Association Culturelle Libertaire
BP 16 57645 Noisseville
groupedemetz@federation-anarchiste.org
metz.bibliothequesociale1@orange.fr

Groupe Jacques Turbin - Thionville
groupejacquesturbin@rocketmail.com

★ 59 NORD

Groupe de Lille
lille@federation-anarchiste.org
http://lille.cybertaria.org/rubrique95.html
Vente du Monde libertaire chaque dimanche de 11h à 12h au Marché de Wazemmes côté métro Gambetta.
Simultanément, distribution du quinzomadaire gratuit de la FA.
Réunion publique chaque 1er jeudi du mois, à 20h30 au Centre culturel libertaire,
4 rue de Colmar à Lille, M° Porte des Postes.

★ 60 OISE

Liaison Oise - Compiègne
fa-oise-somme@no-log.org

Liaison Beauvais
scalp60@free.fr

★ 62 PAS-DE-CALAIS

Groupe de Béthune-Arras
bethune-arras@federation-anarchiste.org
http://www.noirgazier.lautre.net/

★ 63 PUY-DE-DÔME

Groupe Spartacus - Clermont-Ferrand
spartacus@federation-anarchiste.org

★ 64 PYRENÉES-ATLANTIQUES

Liaison Euskal Herria - Bayonne
euskal-herria@federation-anarchiste.org

★ 66 PYRENEES-ORIENTALES

Groupe John Cage
john-cage@federation-anarchiste.org
édite la revue Art et Anarchie
http://artetanarchie.com

★ 67 BAS-RHIN

Groupe de Strasbourg
Pour contacter la FA sur Strasbourg, écrivez au secrétariat aux relations intérieures:
relations-interieures@ federation-anarchiste.org

Liaison Bas Rhin
c/o REMON
BP 35 67340 Ingwiller
liaison-bas-rhin@federation-anarchiste.org

★ 68 HAUT-RHIN

Groupe du Haut-Rhin
groupe-haut-rhin@federation-anarchiste.org

Liaison de Colmar
colmar@federation-anarchiste.org

★ 69 RHONE

Groupe Vivre Libre
c/o La Maison des passages
44 rue Saint Georges 69001 Lyon
groupe@vivre-libre.org
http://vivre-libre.org

Groupe Kronstadt - Grand Lyon
kronstadt@ federation-anarchiste.org
http://fa-kronstadt.blogspot.fr

Liaison Mornant et Monts du Lyonnais
mornant@federation-anarchiste.org

★ 71 SAONE-ET-LOIRE

Groupe La Vache Noire
C/O ADCL Le retour 71250 Jalogny
leperepeinard@no-log.org

★ 72 SARTHE

Groupe Lairial
L'épicerie du Pré
31 rue du Pré 72000 Le Mans
Permanence libertaire le samedi à 18 heures
et "Café libertaire" le 3° samedi du mois à 15h.

★ 73 SAVOIE

Groupe de Chambéry
c/o La salamandre - Maison des associations
67 Rue St François de Sales Boite X/33
73000 Chambéry
FA73@no-log.org
http://fa73.lautre.net

★ 74 HAUTE-SAVOIE

Liaison Haute-Savoie
haute-savoie@federation-anarchiste.org

★ 75 PARIS

Groupe Pierre Besnard
groupe-pierre-besnard@federation-anarchiste.org
Diffusion et vente du Monde libertaire tous les dimanche matin de 10h30 à midi
Place des Fêtes dans le 19e

Groupe Regard noir
regardnoir.fa@gmail.com
http://regard-noir.toile-libre.org

Groupe La Commune de Paris - Paris Nord et Est
la-commune-de-paris@ federation-anarchiste.org

Groupe Cable Street Beat Strictly Antifascist
cable-street@federation-anarchiste.org

Groupe Voltairine de Cleyre
groupedecleyre@yahoo.fr

Groupe CLAAAAAASH
groupe.claaaaaash@federation-anarchiste.org
Diffusion et vente du Monde libertaire tous les jeudis de 19h à 20h
devant la gare Saint-Lazare

Groupe Louise Michel
groupe-louise-michel@federation-anarchiste.org
http://www.groupe-louise-michel.org/

Groupe Berneri
Tous les mercredis sur Radio Libertaire, de 20H30 à 22H30, émission "Ras-les-Murs", actualites prison/répression, lutte contre tous les enfermements !

Bibliothèque La Rue
Bibliothèque libertaire La Rue
10 rue Planquette 75018 Paris
Permanence tous les samedi de 15h00 à 18h00
http://bibliotheque-larue.over-blog.com
larue75018@yahoo.fr

Groupe Salvador Segui
groupe-segui@federation-anarchiste.org
www.salvador-segui.blogspot.com

Groupe Artracaille
artracaille@orange.fr
pour le groupe : http://www.artracaille.fr
pour l'émission radio :
http://artracaille.blogspot.com

Groupe Anartiste
an.artiste@yahoo.fr
http://anartiste.hautetfort.com

Groupe No Name
no-name@federation-anarchiste.org

Librairie du Monde libertaire
145 rue Amelot 75 011 PARIS
Tél : 01 48 05 34 08 Fax : 01 49 29 98 59
Ouverture :
du mardi au vendredi : 14 h à 19 h 30
le samedi : 10h à 19 h 30
librairie-publico@sfr.fr
http://www.librairie-publico.com

Radio Libertaire
89.4 Mhz et sur le net
sur http://rl.federation-anarchiste.org
radio-libertaire@federation-anarchiste.org

★ 76 SEINE-MARITIME

Groupe de Rouen
c/o Librairie l'Insoumise
128 rue St Hilaire 76000 Rouen
farouen@no-log.org
Vente et diffusion du Monde libertaire chaque dimanche de 11h à 12h
au marché du Clos-St-Marc

Librairie l'Insoumise
128 rue St Hilaire 76000 Rouen
Ouverture :
Mercredi 16h. à 18h., Vendredi 17h. à 19h., Samedi 14h. à 18h.
Pendant les vacances scolaires
les Samedi de 14h. à18h.
http://www.insoumise.lautre.net/

Groupe d'Elbeuf-sur-Seine
elbeuf@federation-anarchiste.org

★ 77 SEINE-ET-MARNE

Liaison Meaux

Liaison Melun

★ 78 YVELINES

Groupe Gaston Leval
gaston-leval@federation-anarchiste.org

★ 80 SOMME

Groupe Alexandre Marius Jacob
amiens@federation-anarchiste.org
contact@fa-amiens.org
http://fa-amiens.org/

Liaison Abbeville
abbeville@federation-anarchiste.org

★ 81 TARN

Groupe Les ELAF
elaf@federation-anarchiste.org

★ 84 VAUCLUSE

Groupe Gard-Vaucluse
fa.30.84@gmail.com
http://www.fa-30-84.org

★ 85 VENDEE

Groupe Henri Laborit
henri-laborit@federation-anarchiste.org

★ 86 VIENNE

Groupe Pavillon Noir - Poitiers
pavillon-noir@federation-anarchiste.org
http://fa86.noblogs.org/

★ 87 HAUTE VIENNE

Groupe Armand Beaure
armand-beaure@federation-anarchiste.org

★ 91 ESSONNE

Groupe Evry-Corbeil
fa.evry.corbeil@gmail.com
http://fa-evry-corbeil.blogspot.com

★ 92 HAUTS-DE-SEINE

Liaison Fresnes-Antony Anar'tiste
fresnes-antony@federation-anarchiste.org

★ 93 SEINE-ST-DENIS

Groupe Henry Poulaille
c/o La Dionyversité
4, place Paul Langevin 93200 - Saint Denis
groupe-henry-poulaille@wanadoo.fr
http://poulaille.org

Groupe de Saint-Ouen
saint-ouen-93@federation-anarchiste.org
http://seenthis.net/people/saint_ouen

Groupe Etoile Noire - Montreuil
etoile-noire@federation-anarchiste.org
http://etoilenoire-fa.blogspot.fr

★ 94 VAL-DE-MARNE

Groupe Elisée Reclus d'Ivry-sur-Seine
faivry@no-log.org
http://fa-ivry.forlogaj.tk

Groupe Tous les maquis
touslesmaquis@voila.fr

Liaison L'Avenir
nosotros36@free.fr

Liaison Libertad - Champigny-sur-Marne
libertad@federation-anarchiste.org

★ 95 VAL-D'OISE

Groupe Makhno - Cergy-Pontoise
makhno-cergy@tele2.fr

★ 98 NOUVELLE-CALEDONIE

Liaison Nouvelle-Calédonie
nouvelle-caledonie@federation-anarchiste.org

★ BELGIQUE

Groupe Ici et maintenant - Bruxelles
groupe-ici-et-maintenant@federation-anarchiste.org
Le groupe édite avec d'autres le trimestriel "A voix autre"
http://www.avoixautre.be

★ SUISSE

Fédération Libertaire des Montagnes
flm@federation-anarchiste.org

www.monde-libertaire.fr

LE MONDE LIBERTAIRE

Hebdomadaire de la Fédération anarchiste

Pour contacter l'administration: **administration-ml@federation-anarchiste.org ou 01 48 05 34 08**
Publications Libertaires 145 rue Amelot 75011 PARIS
ABONNEMENT en LIGNE sur **www.monde-libertaire.fr** ou renvoyer un des 2 formulaires ci dessous.

TARIFS

FRANCE *(+ DOM TOM)* **ET ÉTRANGER**

3 mois 12 n° hebdos + 1 n° hors série + les suppléments gratuits	25 € ○
6 mois 18 n° hebdos + 2/3 n° hors série + les suppléments gratuits	50 € ○
1 an 35 n° hebdos + 5/6 n° hors série + les suppléments gratuits	75 € ○
1 an de soutien	95 € ☺

Abonnement étranger: les chèques tirés sur des banques hors France subissant une taxe bancaire exorbitante (plus de 15 €), nous vous demandons d'effectuer vos paiements par virement bancaire international (voir plus bas).
Pour les chômeurs/chômeuses, 50 % de réduction sur les abonnements de 3 mois et plus en France métropolitaine.

○ Chèque
○ Virement bancaire (IBAN FR 76 4255 9000 0621 0076 4820 363 / BIC CCOPFRPPXXX)

NOM Prénom
Adresse
Code postal Localité
Pays

abonnement à durée libre

Avec le prélèvement automatique, vous n'avez plus à vous soucier des règlements. *Le Monde libertaire* s'occupe de tout !

Cette formule vous permet d'échelonner votre règlement au lieu d'effectuer le paiement en une seule fois.

Votre abonnement est prolongé chaque trimestre tacitement, ainsi vous ne courez plus le risque de voir le service suspendu pour cause de simple oubli.

À tout moment, vous pouvez annuler le service de prélèvements automatiques. Un simple courrier suffit.

AUTORISATION DE PRÉLÈVEMENTS

○ 18,75 € par trimestre (abonnement normal)
○ 23,75 € par trimestre (abonnement de soutien)

N° NATIONAL ÉMETTEUR	ORGANISME CRÉANCIER
N° 58 50 98	PUBLICATIONS LIBERTAIRES

J'autorise l'établissement tireur de mon compte à effectuer sur ce dernier les prélèvements pour mon abonnement au journal *le Monde libertaire*. Je pourrai suspendre à tout moment mon service au journal *le Monde libertaire*.

Date
Signature obligatoire

IMPORTANT merci de joindre un relevé d'identité bancaire ou postal à votre autorisation. Il y en a un dans votre chéquier.

TITULAIRE DU COMPTE À DÉBITER
(en lettres capitales)

Nom Prénom
Adresse
Code postal Localité

NOM ET ADRESSE DE L'ÉTABLISSEMENT DU CC
(votre banque, CCP ou Caisse d'épargne)

Nom
Adresse
Code postal Localité

DÉSIGNATION DU COMPTE À DÉBITER

code établis. guichet n° de compte clé RIB

#52